

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

Bakalářská práce

Kristýna Baštová

Ticho a mlčení v básních Františka Halase a Vladimíra Holana

The Silence in František Halas' and Vladimír Holan's Poems

Za vedení bakalářské práce a za všechny cenné připomínky k ní děkuji panu Doc. PhDr. Janu Wiendlovi, Ph.D. a za odborné konzultace děkuji paní doc. PhDr. Ireně Vaňkové, CSc., Ph.D. a panu Prof. Dr. Phil. Josefu Vojvodíkovi, M.A.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 20. 7. 2012

Abstrakt

Tato práce je pokusem o uchopení fenoménu ticha a mlčení v poezii Františka Halase a Vladimíra Holana v jejich prvních sbírkách. Je založena v první řadě na shrnutí dosavadní české literární recepcce tohoto fenoménu a pak na samotné analýze sledovaných sbírek. Jedná se o sbírky Františka Halase *Sepie*, *Kohout plaší smrt*, *Tvář* a o sbírky Vladimíra Holana *Triumf smrti*, *Vanutí*, *Oblouk* a *Kameni, přicházíš*. Cílem je nastínění možného rozdílného (nebo naopak shodného) chápání i projevů tohoto fenoménu v zmíněných dílech obou básníků – současníků. Toto nastínění by mělo být založeno nejen na analýze způsobu, jakým se ticho a mlčení v sledované poezii vyjevuje, ale rovněž i na tématech a motivech, které se k tichu a k mlčení bezprostředně váží.

Klíčová slova

František Halas, Vladimír Holan, Sylvie Richterová, Irena Vaňková, Josef Vojvodík, ticho, mlčení

Abstract

This work is an attempt to describe a phenomenon of silence in František Halas' and Vladimír Holan's early works. It is based on a summary of Czech literary reception of this phenomenon, and also on the analysis of the examined titles. These are Sepie, Kohout plaší smrt, Tvář by František Halas and Triumf smrti, Vanutí, Oblouk and Kameni, přicházíš by Vladimír Holan. The aim of the work is to indicate potential differences (or similarities) between Halas' and Holan's conception and portrayal of the phenomenon. This indication is based on the analysis of a way of expression of silence in examined titles, also on themes and motives related to this phenomenon.

Keywords

František Halas, Vladimír Holan, Sylvie Richterová, Irena Vaňková, Josef Vojvodík, silence

Obsah

1. Úvod	5
2. Recepce fenoménu ticha a mlčení v české literární teorii	7
2.1 Ticho jako protipól řeči (Sylvie Richterová)	7
2.2 Ambivalentní povaha mlčení (Irena Vaňková)	11
2.3 Mlčení ve vztahu k „povrchu“ a k „hloubce“ (Josef Vojvodík)	16
3. Analytické sondy do poetiky Františka Halase a Vladimíra Holana	21
3.1 <i>Sepie a Kohout plaší smrt</i>	21
3.2 <i>Tvář</i>	30
3.3 <i>Triumf smrti</i>	35
3.3.1 <i>Mladost</i>	35
3.3.2 <i>Neotvírej se, sezame...</i>	40
3.3.3 <i>Zmizelá katedrála</i>	42
3.4 <i>Vanutí, Oblouk a Kamení, přicházíš</i>	44
4. Závěr	53
5. Seznam použité literatury	58

1. Úvod

Vladimír Holan a František Halas ve svých prvních básnických sbírkách z třicátých let poukazují k tomu, co přesahuje konvenčně vnímaný svět. Naznačují a v mnoha případech dokonce vyslovují nedostatečnost slov, vědomí nevyjádřitelnosti skrytých vrstev, všeho, co leží *nad* anebo *pod* námi, jazykem, prožívané skutečnosti. V této práci bych se chtěla pokusit blíže proniknout ke způsobu, jakým oba dva básníci toto osudové střetnutí prožívaného i tušeného s vyslovovaným a vyslovitelným ve svých básních ztvárňují. Při tom, na základě tří českých vědeckých přístupů, budu vycházet z myšlenky, že úspěšnost onoho (alespoň částečného) proniknutí je závislá na uchopení a na snaze po pochopení *ticha* a *mlčení* (skutečně) znících z Holanovy a Halasovy poezie.

V tomto svém pokusu budu vycházet z odlišných (a zároveň různě se prolínajících) přístupů tří současných českých vědeckých osobností věnujících se problematice ticha a mlčení v literatuře, kterými jsou Sylvie Richterová zabývající se vztahem ticha a řeči, a to převážně z literárněvědné pozice ovlivněné pražským strukturalismem a sémiotikou, Irena Vaňková, která ve svém náhledu na tento fenomén spojuje primárně lingvisticko-kognitivní perspektivu s několika různými filozofickými i literárními přístupy a Josef Vojvodík reprezentující filozoficko-literární náhled ovlivněný do velké míry fenomenologií.

Konkrétně se potom budu zabývat Halasovými a Holanovými sbírkami z převážně první poloviny třicátých let a budu při tom vycházet výhradně z definitivně přepracovaných verzí všech sbírek. V případě Františka Halase se jedná o sbírky *Sepie*, *Kohout plaší smrt a Tvář*. *Sepie* sice nezapadá do našeho vytyčeného časového rozmezí (prvně vyšla roku 1927), ale přesto v ní již Halas jasně nastoluje diskurz nevyslovitelnosti a touhy po vyslovení se, jenž pak vrcholí ve druhé jeho sbírce *Kohout plaší smrt*. Básnický svět v obou sbírkách vystavěný tvoří přirozený celek, zatímco *Tvář* (včetně jejích dvou dodatečně přidaných oddílů *Tiše* a *Hořec*) se oproti nim zdá být jaksi minimalističtější, tvarově křehčí, tišší a intimnější, proto jsem ji vydělila v samostatnou podkapitolu.

Analytické sondy do Holanovy poezie jsem také rozdělila do dvou částí: v první z nich se budu věnovat interpretaci sbírky *Triumf smrti*, ve druhé se budu zabývat sbírkami *Vanutí*, *Oblouk* a *Kamení, přicházíš* (i přesto, že tato sbírka vyšla až v roce 1937, domnívám se, že spolu se dvěma předchozími vytváří v jistém smyslu umělecky uzavřený celek). *Triumf smrti* jsem se rozhodla takto oddělit, protože svým charakterem – jedná se o tři básnické skladby,

mezi sebou se prolínající – se od následujících odlišuje. *Blouznivý vějíř*, na rozdíl od Halasovy prvotiny, nezařazuji, protože svojí poetikou, zůstává poetistickou sbírkou a Holanův i Halasův básnický jazyk se vůči tomu poetistickému, jak také naznačím, (nepřímo) vymezuje.

I přes zmíněný poetismus nebudu ve své práci uvažovat dobový kontext, protože téma ticha a mlčení v uměleckém textu chápu jako cosi nadčasového, velmi subjektivního, (ne)*promlouvajícího* bez ohledu na dobu, čas nebo místo.

2. Recepce fenoménu ticha a mlčení v české literární teorii

2.1 Ticho jako protipól řeči (Sylvie Richterová)

Výchozím bodem studií *Slova a ticho* Sylvie Richterové je přesvědčení o zproblematizované roli slova (a zároveň o jeho osudovosti) a lidské identity (nejen) v totalitní společnosti. „Řeč, dorozumění, sdělování, psaný i ústní slovní projev prodělaly v moderní české historii hluboká traumata, od nesamozřejmosti a ohrožení samotného jazyka, po historickou mystifikaci a falzifikát, až k naprostému potlačení, zamlčení a zničení.“¹ Toto ohrožení jazyka autorka považuje za určité specifikum české společnosti, mluví dokonce o „bytostně paradoxní linii české literatury“ (ale zdůrazňuje při tom, že: „Nesamozřejmost jazyka, ohrožení řeči a potlačení individuální promluvy nelze jistě považovat za výlučně česká témata [...]“).² „Jazyk je materiál, ze kterého rostou umělé světy, hranice podvodu a životodárné imaginace tu prochází nitrem člověka, jehož totožnost vůči jazykovému projevu není o nic jistější a zaručenější nežli pravdivost řeči jako takové [...]. Ticho je zde potom plnovýznamový protiklad, který vůči bytostné nejistotě společenského a tedy komunikujícího slova staví básník.“³

V klíčové studii celého souboru, kterou je *Totožnost člověka ve světě znaků*, Richterová píše o nejistotě lidské identity a víceznačném charakteru řeči, o jejích ničících i obrozujících možnostech. Na dílech Milana Kundery, Věry Linhartové a Bohumila Hrabala ukazuje, jakým způsobem se řeč ve smyslu znakového systému ve vztahu k člověku může chovat (a naopak). Dalo by se při tom říci, že se ve svém zkoumání dostává od řeči, jež má nad člověkem naprostou moc, jež si člověka podmaňuje a stává se mu tak (nepoznaným a v podstatě nepoznatelným) nepřítelem (Kundera), přes řeč, s kterou se člověk může ztotožnit, ale také ji může odmítnout – člověk se tak může ocitnout uvnitř řeči i mimo ní – (Linhartová), k řeči a k člověku, kteří si zachovali svoji podstatu a samostatnost, stejně jako vzájemné okouzlení (Hrabal).

Protikladem řeči je ticho (a Richterová, na rozdíl od Vaňkové i Vojvodíka, opravdu uvažuje spíše o tichu než o mlčení). „Rozměr ticha je nezprostředkovaný, je to jediný průnik, jímž se člověk musí navracet do nepojmenovatelného, ale také nezcizitelného světa o

¹ Sylvie Richterová; *Slova a ticho*; Praha 1991; str. 9

² tamtéž, str. 11

³ tamtéž, str. 9

sobě“⁴. O něco dál Richterová pokračuje: „Ticho je nevysvětlitelné a básník, který je chce sdělit, se ocitá v paradoxní situaci, kdy není možné vyjádřit to, co je jádrem sdělení [...]. Na jedné straně máme tedy paradox řeči jako jediného, ale naprosto nezaručeného, nespolehlivého, často mystifikujícího nástroje dorozumění, na druhé straně ticho jako překonání tohoto pochybného nástroje, ovšem překonání neméně paradoxní.“⁵ Ticho tedy pro Richterovou znamená protipól řeči, prostředek, jímž se dobíráme oněch zamlžených, někde mimo znak skrytých pravd, opravdovosti *přirozeného světa*⁶, a jenž se vymyká tomu, co nazýváme komunikací, jelikož je něčím bytostně subjektivním, individuálním, snad vnitřním. Je něčím svrchovaným a výlučným, protože právě ono a jen ono možnost zprostředkování pravdy propůjčuje. Současně má však ticho paradoxní povahu. Zdá se totiž, že slovy není dost dobře vyjádřitelné.

V textu *Kontury ticha: oxymóron v moderní české poezii* se Richterová zabývá tichem v Halasových, Holanových a Skácelových básních. Oxymóron definuje jako „spojení významově protikladných slov“⁷ a považuje ho za základ, z něhož Holanova a Halasova poezie vyrůstá: „Už samo základní pojetí básnictví, společné všem třem autorům, lze definovat jako oxymóron: zakládá se totiž na výslovné nedůvěře ke slovu; hodnota ticha a mlčení je kladena nad samotnou poezii“.⁸ „Kult ticha“ chápe autorka jako umělecký prostředek i jako způsob existenciálního postoje, čímž vylučuje (alespoň u těchto třech sledovaných autorů), že by ticho (ať jako prostředek, nebo jako postoj) mohlo fungovat jen jako „prázdné slovo“.⁹ Oxymóron se pak stává jádrem básně, ta z něho přímo vyrůstá, právě

⁴ tamtéž, str. 9

⁵ tamtéž, str. 9

⁶ Domnívám se, že autorka pojem *přirozený svět* nejlépe ilustruje ve svém souboru studií *Místo domova* (Praha 2004) a to na příkladu pohádky o hloupém Honzovi a moudrém králi, který se rozhodl provdat svoji dceru za nápadníka schopného vylovit vzácný džbán z jezera. Všichni urození nápadníci skákali do jezera pro džbán (zdánlivě) ležící blízko pod vodou, aby se vraceli na břeh bez džbánu, zato s jistotou popravdy, až musel přijít hloupý Honza, aby džbán sundal z větve stromu rostoucího nad hladinou. To, co je na první pohled jasné a zřejmé, ve skutečnosti může být jen klam a šálení, jen lživý odraz skutečnosti. Džbán ve vodě představuje znak – součást *sémiotického vesmíru* –, zatímco džbán pověšený na stromě symbolizuje *přirozený svět*. Království a nápadníci jsou pak reprezentanti *centra sémiotického vesmíru* a Honza představuje jediného reprezentanta (král stojí na pomezí) *periferie sémiotického vesmíru*. (s. 9-10) Richterová píše: „(...) člověk žije v jejich podvojně pravomoci, obě skutečnosti zakouší, v obou může prospívat, nebo hynout, ne vždy je však s to přirozenou a sémiotickou skutečnost rozlišit.“ (s. 10-11) Problém podle ní nastává ve chvíli, kdy je komunikace mezi *periferií* a *centrem* (ze strany centra) přerušena, tedy ve chvíli, kdy se centrum stává totalitním územím, což považuje za „zvláštní a příznačný“ fakt české kultury (s. 12).

⁷ Sylvie Richterová; *Slova a ticho*; str. 79

⁸ tamtéž, str. 79

⁹ tamtéž, str. 80

protože je oním svrženým slovem realizována (a „svržený kult ticha“ je v ní často tematizován, nebo se vyjevuje na formální rovině).

U Holana jde podle Richterové o transcendování protikladů, o neustálou kontinuitu, neukončenost a neukončitelnost naznačovanou i graficky, například častým využíváním tří teček (přerušování plynulého toku básně tak představuje jeden ze zásadních významotvorných postupů), kdy spojení neslučitelného dává vzniknout novému tvaru nebo jeho náznaku. Básník pracuje s principem dialogu (často bez odpovědi, respektive s odpovědí jen tušenou právě na základě existence konkrétního paradoxu), otázky a odpovědi řetězí do neukončených řad, aby tím naznačil jejich vlastní neutuchující kontinuitu. „Z jedné otázky se rodí další, vzniká potenciálně nekonečné množství významových vrstev.“¹⁰ Ve studii *Polyfonie poezie Vladimíra Holana*¹¹ autorka v podobném kontextu píše o „víření“ – jednotlivé Holanovy protiklady se nevylučují, ale různě přeskupují a časoprostor, jenž takto vytváří, působí „jako neúnavné přesahování vlastních mezí“,¹² ne jako vyhrocený, dvoupólový svět. Každé vyjádření se může stát neúplným, ale tato neúplnost nespěje k rozpadu, protože v Holanových básních „nejde ani tak o převrácení v jejich opak“, naopak, Holan protiklady slučuje, aby z nich mohl „vykresat další, třetí člen“.¹³ Ticho je pak přítomné vždy, protože skrývá ono objevované, polo-ukazované – jako by Holanovi šlo o vyslovení absolutna, ale jako by při této snaze neustále narážel na pomíjivost a z této pomíjivosti se znovu pokoušel dobrat věčnosti, dalšího, nového pokračování (ale není to v jeho básních často explicitně vyjadřováno, je to pod povrchem, vzešlé z ticha a otiskující se v zdánlivé paradoxnosti obrazů, jež konstruuje, zdánlivé, protože jde o spojení protikladů – a sama tato představa spojování protikladů je absurdní – schopných zrodit něco nového). „Holanovy oxymórony mají charakter paradoxu významuplného, biblicky zjevujícího skryté pravdy.“¹⁴

Pro Halase má podle Richterové oxymóron význam samotného „základu světa“, jeho poezie vzniká ze základního rozporu, jakým je pokus o „zachycení života v okamžiku rozpadu“.¹⁵ Halasova poezie je vedena snahou zvýraznit, rozvinout negativní pól protikladu, a tím „dvojpólnost protikladu zrušit“ (*Úzkostí z tvého dna kde v samotě své žijem*).¹⁶ Autorka píše, že Halas odmítá útěchu posmrtného života, ale tím právě rozšiřuje záhrobí a nejsoucno

¹⁰ tamtéž, str. 81

¹¹ Sylvie Richterová; *Polyfonie poezie Vladimíra Holana*, in *Ticho a smích*; Praha 1997; str. 151-165

¹² tamtéž, str. 153

¹³ Sylvie Richterová; *Slova a ticho*; str. 83

¹⁴ tamtéž, str. 81

¹⁵ tamtéž, str. 84

¹⁶ tamtéž, str. 83

v samostatný kontinent. Tím, jak je jeden, negativní člen oxymóronu akcentován, je paradoxně obrácen ve svůj opak (nic nebo všechno?) – to je ona „konkretizace“, „realizace“ oxymóronu, o níž se Richterová zmiňuje. „A může-li být Holanova poezie čtena jako parabola vesmírného nekonečna, Halasův básnický svět vyvolává představu věčného zanikání. Halas zachycuje život v okamžiku rozpadu.“¹⁷ Toto střetnutí života se smrtí je základním paradoxem prostupujícím celé básnicko dílo a tvoří jádro všech dalších oxymóron z něho vyrůstajících. Projevuje se i na úrovni zvukové; kakofonie – asonance v prvních dvou sbírkách a „skřípění“ v těch dalších – „znemožňuje hledat útěchu v půvabech básnické melodie“.¹⁸ Cílem básnickových oxymóron „je proměnit základní prvek, na němž je rozpor postaven [...]: *Ze zdola k růžím přivoníš / až budeš smrt svou žít*. Je to pokus o syntézu rozporu v nicotě, ohrožující neustále i samu básnickou tvorbu [...]“.¹⁹ Básník zhmotňuje nicotu – prázdné činí plným, tedy něčím, co má obsah; nacházíme zde „pokus zrušit dvojpólnost protikladu rozvinutím jeho ‚negativního‘ pólu“.²⁰

¹⁷ tamtéž, str. 83

¹⁸ tamtéž, str. 85

¹⁹ tamtéž, str. 86

²⁰ tamtéž, str. 92

2.2 Ambivalentní povaha mlčení (Irena Vaňková)

V monografii Ireny Vaňkové *Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře* nabývá mlčení velkého množství podob, po celou dobu je přítomno vědomí jeho ambivalentní povahy, jeho nejednoznačnosti. (Nejen) v souvislosti s básnickou tvorbou Vaňková akcentuje bytostnou provázanost mlčení s mluvením a naznačuje při tom, že mlčení lze vnímat buď jako čistou opozici k mluvení (takovou opozici, která k němu stojí na stejné úrovni) anebo jako jeho alternativu: „I mlčení tedy může být způsobem komunikace, může mít platnost specifického znaku“.²¹ Mlčení stojí na hranici mezi verbalitou a mimoverbálními činnostmi; na jednom místě Vaňková dokonce mlčení charakterizuje jako přímou součást roviny verbality: „[...] mlčení je vždy svého druhu komunikace“.²² Stejně jako mluvení se totiž i mlčení, pokud hovoříme o psaném textu, váže k jazyku (a báseň je a priori postavená na slovech, bez nich je, alespoň se to zdá nerealizovatelná); obojí funguje jako prostředek dosažení nějakého cíle – jako prostředek vyjádření se, i když paradoxním způsobem.²³ Z toho pramení onen ambivalentní charakter mlčení – na jedné straně je od řeči neoddělitelné, na druhé straně (na první pohled) vystupuje jako její čistá opozice.

Mlčení tedy může mít znakovou podobu, může v sobě obsahovat význam(y), stejně tak ale může být za jistých okolností *pouhou* negací řeči, v takovém případě autorka píše spíše než o mlčení o „nemluvení“ nebo o „němotě“, kterou charakterizuje jako „*neschopnost mluvit*“, neschopnost řeč, jazyk vůbec používat.²⁴ Nulový význam mlčení však Vaňková nepřipouští v poezii, kde se podle ní nikdy nejedná o přímý význam slova mlčení; v básni nejde o prázdnou negaci slov, i prázdno (a ticho může být metaforou prázdna) totiž nese vlastní význam. Ticho doléhající z básně ke čtenáři „je vždy svého druhu komunikací“, protože svému čtenáři poskytuje „určité podněty“, a „kde jsou podněty, tam jsou samozřejmě i reakce“.²⁵ V případě „verbální nepřítomnosti“ jde vždy o vědomý záměr autora, takové ticho v textu má nějaký účel, něco znamená, tedy (paradoxně) sděluje.²⁶

Možnost sdělovat však spíše než ticho nese mlčení. Ticho autorka vnímá nejvíce jako stav, jako projev mlčení a/nebo němoty – stav, v němž nic nezní –, ale také jako v určitém

²¹ Irena Vaňková; *Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře*; Praha 1996; str. 27

²² tamtéž, str. 165

²³ tamtéž, str. 165

²⁴ tamtéž, str. 81

²⁵ tamtéž, str. 153

²⁶ tamtéž, str. 153

smyslu opozici k mlčení, které představuje ticho lidské (komunikující); ticho takto bytostně k řeči neodkazuje, jako takové lidské být nemusí. Vaňková cituje na tomto místě Bachtina: „V tichu nic nezní (nebo něco nezní) – v mlčení nikdo nemluví (nebo někdo nemluví). Mlčet je možné jen v lidském světě (a jen pro člověka)“,²⁷ a naznačuje tak, co v kapitole o Čapkových Hovorech s T.G. Masarykem vyjadřuje explicitně, totiž že mlčení může být vnějším výrazem „vnitřní řeči“, tedy synonymem k tichému myšlení a k přemýšlení – „[...] *zamyšlené kousky ticha*, v nichž vzniká – plánuje se – pokračování řeči, toho, co musí být nejprve **myšleno** („**mlčeno**“), aby to mohlo poté být **řečeno**“.²⁸ Mlčení se tak stává dějem, aktivitou, jíž něco musí předcházet a po níž něco musí následovat, takové mlčení představuje významuplný a významotvorný proces, Vaňková k tomu píše: „Pokud ovšem z takového mlčení *vyrůstá slovo*, je v takovém *slově* spatřována kvalita ještě vyšší – ba vůbec nejvyšší. Od řeči se pak přes mlčení dospívá znovu k řeči,“ protože jazyk (a tak i mlčení) představují podle autorky hlavní interpretační klíč k básnickému dílu, pokud k nim čtenář pronikne, pronikne tím do celého básnického světa daného autora; s rolí mlčení (a ticha) souvisí samotný „charakter poetiky a jejích proměn, hledání tvaru – i konečný tvar sám“.²⁹ Na jiné úrovni, mimo rovinu samotného textu (textu jako „věci“), se podle autorky mlčení stává tím, z čeho tento text (báseň) vyrůstá – mlčení jako „totalita možností“, která nechává projevit jen některé z nich: ono nové – básnické dílo – má pak schopnost toto původní ticho (z něhož se zrodilo) přenést na čtenáře: „Dát člověku nad textem prožít mlčení [...]“.³⁰ Mlčení by se tak dalo nahlížet jako počátek (a)nebo jako konec, jenž je dalším počátek.

Dále Vaňková rozlišuje dva typy mlčení: „gnoseologické“ a „komunikační“.³¹ První typ se vztahuje k neschopnosti „něco vyjádřit“, ke sféře „nevyslovitelného“, u druhého typu se jedná o neschopnost „něco někomu sdělit“, tedy nikoliv o otázku vyslovitelnosti – myslitelnosti, poznatelnosti –, ale o otázku „nesdělitelnosti“, podstatný je zde „[...] komunikační aspekt jazyka, možnost dorozumění, porozumění a sdílení světa i sebe s druhými, schopnost vyjádřit se o něčem bezezbytku – a také bez zábran – adekvátně tématu i situaci a komunikačnímu partneru, svému záměru, své komunikační strategii“.³² Obě dvě mlčení – gnoseologické i komunikační – v poezii tematizující mlčení anebo v poezii,

²⁷ tamtéž, str. 80

²⁸ tamtéž, str. 70

²⁹ tamtéž, str. 213

³⁰ tamtéž, str. 171

³¹ tamtéž, str. 16

³² tamtéž, str. 16

jež je mlčením přímo realizovaná, splývají, „byť je toto splynutí třeba vidět jako výsledek procesů probíhajících na různých textových rovinách, tj. na různých rovinách bytí textu“, protože „poznání tu má nutně povahu specifického sdělování“.³³

V souvislosti s tématem vyslovitelného a sdělitelného a s představou světa, jenž se nám zjevuje skrz jazyk a jemuž prostřednictvím jazyka nasloucháme a rozumíme, Vaňková na několika místech odkazuje k následujícím dvěma tvrzením L. Wittgensteina: „Hranice jazyka znamenají hranice mého světa. O čem nelze mluvit, o tom se musí mlčet“.³⁴ O tom, co přesahuje můj svět (tedy svět toho, co já dokážu vyslovit, pojmenovat, co jsem schopný myslet), nelze mluvit, lze k tomu nanejvýš (mlčky) poukázat; stejně jako nemůžeme nejen slovy, ale ani rozumem uchopit a vyjádřit okamžik mystického zážitku – „jediným způsobem, jak se k němu vztáhnout, je mlčení, případně ‚ukazování‘, poukazování k mystičnu“.³⁵

Zatímco tedy Wittgenstein sdělitelné (jazykem) principiálně odděluje od nesdělitelného, Patočka k jazyku říká toto: „Tím, že vznikl jazyk, nevznikla pouze slova [...]. K hlubšímu a tajnějšimu obsahu jazyka patří však nevyslovitelné, nesdělitelné, jež spolu se slovem a řečí jest tu vždy. Do něho patří všechno to, co nemá patřičné minimum obecnosti, aby mohlo vejít do oboru slova: pak hlavně vše, co jazykové pole není schopno ani symbolizovat, ani obrazně zachytit“.³⁶ U Patočky je tedy obojí, vyslovitelné i nevyslovitelné součástí téže roviny (i když to stojí na opačných stranách) a Vaňková, jak už bylo naznačeno, se přiklání spíše k pojetí Patočkovu, protože „nevyslovitelné je druhou stranou jazyka, jeho komplementaritou, a patří k němu stejně neoddiskutovatelně, jako v souvislosti s řečí musí být vždy uvažováno mlčení“.³⁷

V souvislosti s Heideggerem zmiňuje autorka důležitý aspekt s mlčením svázaný, jakým je proces naslouchání. Vaňková Heideggera cituje: „Člověk se tehdy ztiší a mlčí, čeká, naslouchá a [...] toto mlčení-naslouchání vytváří v člověku prostor pro pochopení smyslu bytí, hlasu, který se z ticha vynořuje“.³⁸ Ve chvíli naslouchání zmlkne, koncentrujeme se na ono „naslouchané“, naše vlastní sebe-projevení ustupuje do pozadí (a mlčení se tak zase stává procesem, dějem, nutným pro vznik něčeho nového, jakýmsi paradoxně aktivním očekáváním nějaké nové, již ne-tiché aktivity). Ticho jako vlastně zvukový vjem tedy referuje

³³ tamtéž, str. 216

³⁴ tamtéž, str. 18

³⁵ tamtéž, str. 19

³⁶ tamtéž, str. 19

³⁷ tamtéž, str. 20

³⁸ tamtéž, str. 23

k oblasti slyšení, zatímco, jak Vaňková upozorňuje, vědění je provázáno se smyslem zraku, s viděním. Tím, co se zde s mlčením spojuje, je zkušenost jako cosi nevyslovitelného, nezprostředkovatelného. Oproti dvojici mlčení – zkušenost je postavena dvojice mluvení – poznání; mlčení se vztahuje k pólu emocionality, ke zkušenosti, k zakoušení, není možné jej slovy předat někomu dalšímu, není jazykem dost dobře popsitelné, a tedy se odehrává mimo jeho sféru, na rozdíl od myšlení, které se odehrává vždy skrze řeč.³⁹

Vaňková se také věnuje vztahu mlčení a náboženství. V křesťanství je, oproti tradicím východních náboženství, „v souvislosti s Bohem a zbožností akcentováno spíše mluvení“.⁴⁰ Autorka však naznačuje určitou paradoxní situaci, k níž zde dochází. Bůh ve Starém i v Novém zákoně k nám sice promlouvá, jenže se jedná o komunikaci, která je pouze jednosměrná – Bůh mluví s námi (prostřednictvím proroků a Ježíše Krista), ale my nemůžeme mluvit s ním, na naše otázky odpovídá mlčením. Bůh je absolutnem – „totalitou možností“ –, ale zároveň je a priori nepřítomen. Mlčení tak nabývá jak pozitivních, tak negativních rysů. Může se stát způsobem k dosažení mystického, posvátného zážitku, osvícení, může být jediným prostředkem, jak se vyhnout hříchu – vyhnout se slovům, která jsou hříšná –, zmlknutí, ponoření se do ticha může ale rovněž znamenat podmínku pro „nalezení sama sebe i Boha“,⁴¹ v žádném z případů (pokud tedy mlčení vnímáme, pokud slyšíme ticho) však nepřestává vzbuzovat bytostné pochyby a nejistotu.

V kontextu poetiky Vladimíra Holana⁴² Vaňková píše: „Ano, jde o prostoupenou a vzájemnou zvratnost prázdného a plného, vyřčeného a zamlčeného, ukázaného a neukázaného. Jde o to, vidět vše jako ‚dokořán zavřené‘: realitu, člověka, umělecké dílo i umění samo, řeč a mlčení. O vědomí, že **všechno** (říkané i mlčené) sděluje a nesděluje zároveň, že vnímatel potřebuje tvůrce a tvůrce vnímatele, aby se alespoň některé z možností smyslu naplnily a odhalily. Jsou totiž v mlčení a zakrytí (a právě tam!) jsou ve všem“.⁴³ Domnívám se, že tento výrok vystihuje Holanovu poetiku jako celek, bez ohledu na jednotlivá básníková tvůrčí období, která se jinak vyznačují značnou rozdílností projevující se právě ve vztahu k řeči, slovu a tím i k mlčení.

³⁹ tamtéž, str. 21

⁴⁰ tamtéž, str. 131

⁴¹ tamtéž, str. 144

⁴² Na tomto místě bych ráda upozornila, že Irena Vaňková se stejně jako Sylvie Richterová ve své práci zabývá jen poezií Vladimíra Holana z poválečného období, která se od básníkových prvních sbírek do velké míry svou poetikou liší (sama Vaňková ve svém textu na tuto proměnu upozorňuje). Pokusila jsem se tedy vycházet pouze z těch interpretací obou autorek, které, jak se domnívám, jsou v rámci Holanovy poezie univerzálně platné.

⁴³ tamtéž, str. 157

Jak už bylo naznačeno, ne vždy však musí být jazyk, řeč, slovo, mluvení sférou „neautentičnosti“, „[...] slova a čin se nemusejí vylučovat. Slovo (někdy) srůstá s činem, mluvení či psaní se rovná bytí – a autentickému tvoření bytí. Toto specifické řečové jednání lze snad označit jako *performativní*: **uskutečnit (se) lze v některých případech pouze tak, že (se) vyslovím**“.⁴⁴ Mlčet, aby se člověk mohl vyslovit prostřednictvím vlastní tvorby, která představuje „jedinou opravdovou aktivitu“, protože jen ona dává možnost slovy „pojmenovat bezejmenné“.⁴⁵ Mlčení, které je „podmínkou slovesné tvorby – a zároveň její odvrácenou stranou“.⁴⁶ Protože tvorba je spjata s „nalezením cesty z *bezejmenného* a jeho pojmenováním, vyslovením“.⁴⁷

⁴⁴ tamtéž, str. 172

⁴⁵ tamtéž, str. 231

⁴⁶ tamtéž, str. 170

⁴⁷ tamtéž, str. 231

2.3. Mlčení ve vztahu k „povrchu“ a k „hloubce“ (Josef Vojvodík)

Josef Vojvodík ve svém souboru studií *Povrch, skrytost, ambivalence*⁴⁸ spojuje estetiku baroka a manýrismu s estetikou avantgardy. Základním východiskem, jež se vztahuje i k tématu této práce, je myšlenka ambivalentního a oxymórního charakteru barokního (vnímání) světa, „myšlenka duplicitní struktury světa ‚o dvou poschodích‘“ a „propustnosti“ těchto světů, kdy skrz náš svět, na první pohled nepropustný, „opakní“, prosvítá onen „skrytý“, „druhý“, „jiný“ neuchopitelný transcendentní svět“. Hloubka se dostává napovrch, povrch je destruován, hmota podléhá dematerializaci a naopak, neuchopitelnému, transcendentnímu je dáván tvar; prožívání barokního člověka je proto zakotveno ve fatální nejednoznačnosti reality, v neustále přítomných možnostech klamu, v „matoucí ambivalenci“.⁴⁹

Jedním z jevů, jež tento fenomén podvojnosti spoluutvářejí a v nichž se tento fenomén zpětně zobrazuje, je právě mlčení „a různé paradoxní formy (narušeného, nesouvislého) mluvení“, tedy prostředky vytvářející novou, „jinou ‚rétoriku‘ nevyslovitelného a nesdělitelného“.⁵⁰ Právě avantgarda 20. století představuje následovatele tohoto výsostně barokního diskursu mlčení a nevyslovitelnosti. „I zde se setkáváme [...] s ambivalentností a podvojností (nebo přímo víceznačností) evidentní a nápadné exuberance a hypertrofie znaků, jejichž smysl však zůstává skrytý a neproniknutelný. Anebo naopak: hermetické a hluboké se skrývá přímo na povrchu, kdy povrch v sobě ‚skrývá‘ hloubku.“⁵¹

S hmotou, se způsoby jejího prožívání, souvisí i pojetí tvaru, formy uměleckého díla: „[...] manýrismus, baroko formu, tvar, kompozici zahalují, zatemňují a tříští, anebo je naopak do té míry ‚zduchovňují‘ a purifikují, že je dělají transparentními, nehmotnými a běžným vnímáním ‚neviditelnými‘, nepostižitelnými. ‚Koroze‘ formy, tvaru, dekompozice celku, neukončitelnost konstrukce a zároveň horečnaté (ale marné) úsilí o její dosažení možno považovat za fenomén a intenci společnou manýrismu, baroku i avantgardě“.⁵² Fragmentárnost, roztříštěnost specifickým způsobem reprezentuje mlčení (zamlčování) na rovině formální. Vojvodík zde vychází z myšlenky Renate Lachmann, zakládající se na představě „o binárním a komplementárním vztahu dekompozice – rekompozice, formy –

⁴⁸ Josef Vojvodík; *Povrch, skrytost, ambivalence*; Praha 2008

⁴⁹ tamtéž, str. 16

⁵⁰ tamtéž, str. 17

⁵¹ tamtéž, str. 17

⁵² tamtéž, str. 18

obsahu, celistvosti – fragmentu“.⁵³ Dokončenost a celistvost díla pro umělce znamenají toužený, ale nedosažitelný cíl. Zároveň však dekompozice a diskontinuita do sebe možnost konečného završení z podstaty zahrnují – „roztříštěnost jako připomínka někdejšího celku anebo jako jeho příslib“.⁵⁴ Tato ambivalence jednoty kompozice a dvojznačné nemožnosti se k ní dopracovat se, jak autor naznačuje, vyjevuje v díle Vladimíra Holana i Františka Halase.

Barokní estetika je založena na existenci protikladů, jež se vzájemně prolínají, seskupují a řetězí, Vojvodík spolu s Delezuem píše o řasících se protikladech, o fenoménu „záhybu“: „[...] řasení barokního záhybu se děje ve směru dvojího nekonečna, jako by ,nekonečno mělo dvě poschodí: záhyby materie a záhyby v duši“⁵⁵ (naznačují při tom tyto vztahy: plocha-hloubka, povrch-nitro, otevřenost-uzavřenost, transparence-opaknost, tělo-duše). „Barokní záhyb“ se také může vyjevovat na rovině básnického jazyka, a to ve chvíli, kdy je forma (tedy materiál) – syntax (popřípadě zvuková a grafická rovina) – nějakým způsobem narušena: „shluky substantiv, adjektiv a dalších slovních druhů“ jako záhyby řasící se proto, aby byly narušeny zažité logické vztahy, a tak i zaběhlé, konvenční vnímání; celý tento proces je podněcován snahou o „nové vidění skutečnosti“.⁵⁶

Rozbíjení syntaxe, prostupování paradoxních obrazů, hloubky a povrchu charakterizuje Holanův i Halasův básnický svět. Vojvodík se v souvislosti s Holanem vyjadřuje doslova o „patologii formy“, o „tříšti fragmentů“, Holanova slova jsou často („zdánlivě“) naprosto konkrétní, vycházejí z jevové skutečnosti světa, ale „jejich smysl zůstává v nich samých, zcela abstraktní a neuchopitelný, hermeticky uzavřen“.⁵⁷ Vojvodík si všímá, že si verše Holanových básní navzájem odporují, konkrétnost slova z jednoho verše je v těch dalších zproblematizována, zabstraktněna. Holan „abstraktní myšlenku, představu nebo prožitek, ale také smyslový vjem a fenomén“ přetváří v cosi „hmotného“; to, co je nemateriální a neuchopitelné básník přetváří v „artefakt“.⁵⁸ Setkáváme se zde tedy se „slovy-věcmi“, „slovy-artefakty“, které mají charakter „objektu ambigu“ – „podvojného předmětu“, jenž je výsledkem uplatnění poiesis i mimesis zároveň: „[...] objekt ambigu (se) stává předmětem zpochybňujícího ozvláštnění běžného a vžitého pohledu na věci. Zkušenost skutečnosti světa získává člověk především tím, že je konfrontován s věcmi, které vzdorují

⁵³ tamtéž, str. 17

⁵⁴ tamtéž, str. 18

⁵⁵ tamtéž, str. 76

⁵⁶ tamtéž, str. 76-77

⁵⁷ tamtéž, str. 112

⁵⁸ tamtéž, str. 113

našemu poznání a které mu činí námahu“.⁵⁹ Obraz světa (tedy obraz světa tak, jak se vyjevuje v Holanových básních) se právě kvůli této bytostné podvojnosti jeví jako fragmentární, mnohoznačný a tím neproniknutelný (k tomu také přispívá už zmíněná deformovaná syntax, aposiopese, perifráze, hyperbatony, atd.).⁶⁰ Vojvodík píše: „Holanova báseň je inscenována jako metapoetický diskurz, jako proces a ‚konstrukt‘ básníková imaginujícího vědomí“.⁶¹

Autor chápe Holanovy metafory jako tzv. „živé metafory“, jež „sugerují vidět neživé věci jako živé“.⁶² „Slovo jako specifická materie je mu [Holanovi] prostředkem zhmotňování nehmotného [...]“.⁶³ Nehmotné, abstraktní podstaty vyjadřuje konkrétními, „hmotnými“ jevy a spojením těchto jevů (respektive spojením jejich abstraktních významů, jež jsou v nich skrytě obsaženy) se básník dobírá jiného (běžným jazykem nevyslovitelného). „Živé metafory“ jsou nositelkami pohybu, a zde se Vojvodík dostává k zásadnímu (ale jak zdůrazňuje, jen zdánlivému) paradoxu Holanových básní, jímž je skrytá dynamika jeho obrazů, dynamika v strnulosti (která ale strnulostí není).⁶⁴ Vojvodík zmiňuje, že ambivalence založená na zdánlivé nehybnosti je typická pro manýristické výtvarné objekty, podobně tedy i Holanovy básnické obrazy vyjadřují paralelní existenci stavu i děje zároveň.⁶⁵ U Holana se tedy jedná o proniknutí k podstatám, k „metafyzickým kvalitám – nebo ke skryté skutečnosti skrze hmotu.“⁶⁶

V poezii Františka Halase představuje ústřední bod tělo, tělesnost. Jeho metaforika je „extrémně ‚materiálová‘“ a „somatická“, prostřednictvím ní básník „materializuje imateriální, abstraktní pojmy nebo emocionální stavy“ a stejně tak, paradoxně, mu slouží k „odhmotňování hmoty“.⁶⁷ S tělem je u Halase úzce spjato slovo a jeho reflexe, řeč, její „vznik“ i „zánik“, protože řeč se skrz tělesnost, tělem, realizuje, je na něm bytostně závislá, ale zároveň se slovo, okamžikem svého vyslovení, od těla nenávratně odděluje, přestává mu patřit. Podstata tělesnosti v Halasově poezii je založena na oxymórní paradoxnosti, protože tělem zakoušíme, „dotýkáme“ se světa, ale zároveň je tělo „beztvarou hmotou, jejíž tvar je

⁵⁹ tamtéž, str. 146

⁶⁰ tamtéž, str. 145-146

⁶¹ tamtéž, str. 112-113

⁶² tamtéž, str. 146

⁶³ tamtéž, str. 147

⁶⁴ tamtéž, str. 146

⁶⁵ tamtéž, str. 69

⁶⁶ tamtéž, str. 145

⁶⁷ tamtéž, str. 131

třeba v reflektujícím vědomí teprve konstituovat“.⁶⁸ Tělo (a materie celkově) zde podléhá různým formám „dematerializace, jeho povrch je zraňován a destruován“, stejně jako slovo, které rovněž vystupuje jako hmota podléhající „dematerializaci“ a „desubstantivizaci“, tyto procesy destrukce hmoty slova se dějí prostřednictvím mlčení (ale jak Vojvodík zdůrazňuje i mlčení může mít svoji substanci a esenci).⁶⁹ Za touto snahou porušit, zničit viděné, hmatatelné a povrchní se skrývá potřeba proniknout k neviděnému, k vnitřnímu, k jádru, potřeba „poznání skryté skutečnosti.“ – to, co je uvnitř, tajemství, se pak dostává na povrch a stává se viditelným a viděným, nitro, emocionalita, vnitřně prožívané se zhmotňuje a nově „existuje ve vztahu k vnějšímu světu“.⁷⁰ Sama destrukce hmoty (proces!) má ambivalentní charakter. Na jednu stranu jde doslova o ničení, způsobení bolesti, znehodnocení, na druhou stranu je právě toto zraňování jedinou možností, jak se dostat podstaty (jak ji ukázat). Ničením hmoty, těla i slova, se propadáme do nicoty, do prázdna, zároveň je však toto prázdno u Halase „paradoxní formou plnosti“, protože „mrtvé a beztvaré“ jsou ve výsledku to „jediné, co si zanechává tvar“.⁷¹

Nevyslovitelným a nesdělitelným se Vojvodík zabývá rovněž v závěrečné kapitole věnované filmu *Brokeback Mountain*, dílu „machine à emouvoir“, tedy dílu, jež uchvacuje a zároveň zprostředkovává „transcendentální zkušenost“. „Toto emocionální uchvácení neznamena vyvolání afektů, nýbrž především stav zasaženosti a vrženosti na samotnou podstatu emotionality. Uchvácení jako specifická forma *epoché*: zastavení, pomlka, vytržení, hraniční stav.“⁷² Divákova (čtenářova) reakce na takovéto dílo, na dílo, které zasahuje, může být jediná – ticho. Zmlknutí (oněmění?) jako reakce vyvolaná silným, vyhroceně emocionálním zážitkem, prožitkem, jakým je umělecké dílo „machine à emouvoir“. Ticho, jež má katarzní účinek; jedná se o „zvláštní zasaženost [...], která diváka svou prudkostí vytrhává a osvobozuje od všech konvenčních mechanismů praktického života k němu samotnému“.⁷³ „Uchvácení“, „*epoché*“, „zmlknutí“ probíhá i na jiné rovině, uvnitř filmu – mezi Jackem a Ennisem jde o zasaženost láskou, která „[...] žije z mlčenlivé interpretace. Milovaná bytost se jeví jako znak, jako ‚duše‘: vyjadřuje nám neznámý možný svět. Milovaný implikuje, zavinuje,

⁶⁸ tamtéž, str. 130

⁶⁹ tamtéž, str. 130

⁷⁰ tamtéž, str. 132

⁷¹ tamtéž, str. 144

⁷² tamtéž, str. 283

⁷³ tamtéž, str. 306

věžní svět, který je třeba dešifrovat, to znamená interpretovat“.⁷⁴ Láska tedy úzce souvisí s mlčením, mlčení s poznáním (druhého) a zároveň s poznáním sebe sama „prostřednictvím reciprocity, reflexe a ‚opakování‘ sebe sama v druhém“.⁷⁵ Vojvodík cituje Maxe Picarda: „Řekli jsme, že v lásce je více mlčení než slov. Tato plnost mlčení, která je v lásce, sahá až k mlčení, které je ve smrti! Láska a smrt patří k sobě. Každá myšlenka a každý čin se v lásce rozpíná mlčením až k smrti, ale zázrakem lásky je, že tam, kde by mohla být smrt, objevuje se milovaný člověk“.⁷⁶ Protože mlčení je jeden z hlavních rysů tragického hrdiny, kterému se mlčení stává specifickou řečí, jedinou řečí, která mu „dokonale odpovídá“; uzavření se do sebe, do izolace svého vlastního nitra, to znamená do mlčení, je stavem podobajícím se smrti.⁷⁷

Mlčení v *Brokeback Mountain* je podle Vojvodíka „nejautentičtější“ dorozumívacím prostředkem. Zároveň však autor upozorňuje na dvojznačnou podstatu mlčení, když píše, že mlčení stupňuje vzájemnou touhu („vyjádření silných citů a afektů je možné jen expresivní řečí těla“⁷⁸), skrývá tajemství, přitahuje, ale zároveň oddaluje, protože bývá konečným výsledkem bolestného boje mezi touhou vyslovit se a neschopností to učinit; neznámo, nevyslovení se tak stává překážkou v sblížení. Vojvodík tak nepřímou vymezuje několik vztahů: mlčení jako touha, mlčení jako neznámo, mlčení jako smrt, mlčení jako poznání. Všechny tyto tři podoby jsou provázané: mlčení přitahuje, ukrývá v sobě tajemství, jenže je z druhé strany, z vnějšku, neproniknutelné (projevuje se na povrchu – paradoxně – ticho slyšíme –, ale to podstatné, to, co mlčení tají, je uvnitř, neviděné a neviditelné – smysly nepoznatelné), tedy neznámé a co je neznámé, děsí, neznámá je smrt – proto mlčení vzbuzuje touhu, ale i odpor. Ale mlčení může znamenat i porozumění, poznání, vidění druhého a tím i nově sama sebe. Vždycky však zůstane zakotveno v ambivalenci: „touha promluvit, pojmenovat a vyjádřit své emoce a zároveň je skrýt v mlčení“.⁷⁹

⁷⁴ tamtéž, str. 300

⁷⁵ tamtéž, str. 300

⁷⁶ tamtéž, str. 331

⁷⁷ tamtéž, str. 304-305

⁷⁸ tamtéž, str. 303

⁷⁹ tamtéž, str. 304

3. Analytické sondy do poetiky Františka Halase a Vladimíra Holana

3.1 *Sepie a Kohout plaší smrt*

Sepie je první Halasovou sbírkou navazující úzce na básníkovu poetistické období, ale současně se od něho výrazně a nenávratně odtrhávající. Už jsou v ní totiž v podstatě položeny základy Halasova básnického světa; motivy smrti, tmy, prázdnoty, spánku, snu, dětství a hlavně slova a ticha jsou zásadními pro celou Halasovu básnickou tvorbu. Obě sbírky jsou vystavěny na nedůvěře ke slovu, protože „[...] jak se vyslovit a jaká je váha vysloveného, vždyť vskutku může znamenat vše i nic“.⁸⁰ Tato totální nejistota slova, deziluze z nemožnosti vyslovit podstatu skutečnosti v její celistvosti, se otiskuje na rovinu samotného psaní, a tedy i na celkový smysl poezie, na její možnosti a nemožnosti: *trápím se nepostihlými slovy / prý je to osud básníků / kdo ví kdo ví*, jsou verše z první, takřka programové, básně *Sepie*⁸¹, protože *od slov ke rtům ty vzdálenosti / nepřejdeš* (a toto *nepřejdeš* je zdůrazněno samotou vyděleného verše). Motiv úst prochází všemi třemi sledovanými sbírkami, podobně jako různé činnosti většinou destruktivního charakteru, které se s ústy pojí. Ústa jsou prostorem, z něhož slova vycházejí, předěl vnitřku a vnějšku. Uvnitř slova vznikají, ale jejich realizace je možná jedině vně, kde se odhalují a umírají zároveň. Zároveň jsou ústa důležitým motivem spojeným s erotikou, která Halasovy básně ve velmi subtilní podobě prostupuje. A tak se ústa stávají spojujícím prvkem mezi slovy, tichem a erotikou a láskou.

Šílenstvím nejistoty slova a tématem lásky a erotiky prostupuje ještě jedno zásadní téma, jímž je touha, která sice není vždy explicitně vyslovena – touha nepatří mezi Halasova „erbovní slova“ – přesto však její přítomnost latentně pociťujeme téměř ve všech jeho básních (a první dvě sbírky ani trochu nedovolí tuto touhu plně, uspokojivě a šťastně! naplnit: *Každá nosí v sobě zmar / pošetilých pološtětí / Jaká to jen řada mar / chodí dole po náměstí*.⁸²). Halasova touha je touhou po nedostižitelném jsoucí v samé podstatě neustále obnovované snahy po dokonalém vyslovení se. Halas jako by bez ustání hledal dokonalá slova, „naprostý“ tvar, ale slova i tvar sám se mu neustále vzpírají, unikají; nový pokus vede k novému nenaplnění, ke zmaru, k tichu, ale zároveň vždy i k dalšímu pokusu. Slovo i (tělesná) láska končí ve smrti, ale každou novou básní jsou znovu obrozena.

⁸⁰ Zdeněk Pešat; *Poezie Františka Halase*; in *Dialogy s poezií*; Praha 1985; str. 69

⁸¹ František Halas; *Sepie*; in *Básně*; Praha 1957; str. 57

⁸² František Halas; *Moudrost*; tamtéž; str. 59

Touha ve chvíli svého naplnění zabíjí sama sebe, její podstata se zakládá v tajemství, které láká a chce být poznáno, ale v okamžiku proniknutí touha umírá, tajemství přestává být tajemstvím, proces je ukončen a kam dál?: *Pravdy ty / staré jak víno které stácel Noe / jsou dopity / kde najít nové*⁸³. A proto je básník tolik posedlý představou nemožnosti vyslovit se nově, jinak, vyslovit něco, co ještě vysloveno nebylo anebo vyslovit ono známé, tak aby to bylo vysloveno i se svou nejhlubší podstatou: *Zůstává mu prvenství / objevů známých věcí / a smutek cesty polární / co v moři končí*⁸⁴. Nevyslovení se, a tedy mlčení, se rozplývá ve všudypřítomný smutek. Ten (a v nekonečně podobách – až po smutek revoltující, z něhož vzniká nový čin) je to, co Halasovu poezii vystihuje jako celek. Smutek se často váže k dětství, které jediné má svoje pevné postavení – kladné –, ale není to dětství samo, jež by rozesmutňovalo, nýbrž nemožnost jeho návratu. Smutek tehdy bývá tichý. Protože se pojí s intimitou; intimní je to, co je tiché, co nepotřebuje ke svému bytí slova, co se váže k prožitku, nikoliv k myšlení. Dětství je časoprostorem prožitků (nikoliv myšlení, poznání – vidění *za zrcadlo*) a zároveň je Halasovi v prvních dvou sbírkách i prostorem intimity; schoulením, spočinutím, ztraceným rájem, jenž má paradoxně blízko ke smrti. A celý je ponořen do absolutního ticha.

Slova jsou hlasitě (!) odmítána a zavrhována: *Srážíš dávno uzralé ovoce veršů ze stromů poznání*⁸⁵. Za *plody poznání* tušíme právě slova – všeřikající, ale zároveň nepostačující, slyšíme za nimi ticho vážící se k nedořečenému, k nevystiženému a toto ticho nepromlouvá, není tichem sdělujícím. Jde o ticho deziluze, které není žádané. Nikoliv mlčení, ale ne-promlouvání. Ticho zde Halasovi ještě není (a nemůže být) nejvyšší hodnotou, tou by totiž mohlo být jediné dokonalé vyslovení se (paralelně s dokonalým „aktem“ lásky), a tedy naplnění. Ticho zůstává tichem zmaru. Poznání přechází v smrt.

Miroslav Červenka se ve své studii *Stylistika Halasových variant*⁸⁶ zmiňuje o poetistickém přístupu k jazyku a k realitě světa. Píše, že poetisté, používáním hovorového, nekomplikovaného jazyka, demonstrovali svůj bezproblémový přístup ke světu. Halasovo zacházení s jazykem je v tomto naprostým opakem. Halas se ve své poezii pokouší dostat až na samotnou dřeň slov; nekonečné snažení, nikdy uspokojené (jak Halas často explicitně vyslovuje v posledních verších svých básní). Navíc básník ve svých prvních dvou sbírkách

⁸³ František Halas; *Jaro*; tamtéž; str. 61

⁸⁴ František Halas; *Útěcha*; tamtéž; str. 62

⁸⁵ František Halas; *Spáček*; tamtéž; str. 68

⁸⁶ Miroslav Červenka; *Stylistika Halasových variant*; in *Struktura a smysl literárního díla*; Praha 1966; str. 160-179

využívá převážně nepravidelný verš: pravidelný verš znamená opakování, jistotu, zřejmost, vyslovitelnost – dá se postihnout –, ne tak nepravidelný, který dovoluje pracovat s dynamikou, zastavit se, zmlknout, a znovu se dát do pohybu.

Červenka si také všímá, jakým způsobem Halas slova ve verších (ne)spojuje, píše: „[...] s neplnovýznamovými slovy mizí z textu i formální spojovací články mezi slovy, větami a představami, ‚odkazy‘ od jednoho motivu k druhému, a v textu se objevují prázdná místa; sémanticky samostatná slova ostře narážejí na sebe [...]“.⁸⁷ Tato „prázdná místa“ představují jednu z forem oněch zámlk (na první pohled neviditelných), o nichž se zmiňují Vaňková a Vojvodík: *Vráska něžná kostra tlícího listu / síto jímž vytéká života voda živá / ztvrdlé líčidlo bývalých excentriků / rakev červotočivá*⁸⁸ (a *Sepie* i *Kohout plaší smrt* jsou přímo zahlceny asonancemi). Celá strofa obsahuje jen jediné sloveso: *vytéká* (*života voda živá* implikuje dějovost), které určuje celý pohyb obrazu, jenž se na první pohled – kumulací takového množství jmenných slovních druhů a absencí interpunkce – zdá být statickým, daným, nezvratitelným (*kostra* na začátku, *ztvrdlé líčidlo* a *rakev červotočivá*).

*Černá tráva tichá saranče slov ji šírají
kouř se vzpíná košík hadů plný
díváš se za zrcadlo kdo je tam ukrytý
a v tom je život celý*

*Žluť čepiček prstů mimikry snivosti
zvedáš je k ústům márnici hlasů škrcených
chtěje tak ukryt jich pohyb převislý
na způsob růží do hrobu házených*

*Spirála tichá se rozvíjí v snubní prstence prázdnoty
konfety v nichž jsi zapleten blázen ubohý
lítou lítostí posedlý
příliš známou aby byla bez tajemství*

⁸⁷ Miroslav Červenka; *Stylistika Halasových variant*; str. 164

⁸⁸ František Halas; *Klid*; in *Básně*; str.67

*Měsíc zvolna a s pompou zapadá
je to tvář mrtvé v jícnu krematoria mizející
již pokryje černá deska kolumbaria
se jmény souhvězdí⁸⁹*

Nikoliv tráva zelená, živá, nýbrž černá – tráva ve výsostné barvě smrti. Tráva může být černou, jen když je spálena anebo v pozdním podzimu, v obou případech tedy za předpokladu nějaké destrukce. A tato *černá tráva ticha* je *sžírána sarančaty slov* – ze slovesa *sžírat* cítíme jistou pomalost, táhlost, pozvolnost děje, nejde o něco jednorázového, ale naopak trvalého, jde o nezvratitelný stav (v němž je ale samozřejmě obsažen děj). Odehrává se před námi bizarní oxymórní obraz zhmotněného (a zároveň neživého) ticha – a tušíme za tím tichem něco fatálního, co má blízko k smrti a (tak) k tajemství –, jež je *sžíráno* (a metaforika spojená s ústy a s procesy – většinou destrukce, něčeho co se děje až na samou hranici, je obzvlášť v prvních dvou sbírkách velmi častá). Slova jsou, v protikladu k *černé trávě ticha*, živá, ale jejich živost je parazitní (s dalším parazitním prvkem se brzy setkáme ve sbírce *Tvář*). Pak navíc ucítíme kouř (Grossman i Kundera píše v souvislosti s Halasovou poezií o extrémní smyslovosti, i když Kundera podotýká, že čich je nejméně frekventovaným smyslem), kouř (podobně jako černá tráva) se vztahuje k spalování a ke *krematoriu*, tedy ke smrti a z několika stran i k tichu. K tichu jako metaforickému vyjádření kouře, dýmu, do něhož se celá báseň zahaluje, tichu podléhajícímu žravosti slov, tichu hlasů škrcených, tichu luny, tichu smrti.

Pokušení vidět věci za zrcadlem. V tomto verši nejde o nemožnost proniknout k tajemství (*za zrcadlo*), ani o vědomí této nemožnosti, protože nejen, že zde básník nechává proniknout, ale přímo *se dívá*, jako by se mu skryté jevy a vztahy samy ukazovaly. Toto poznání, spatření tajemství, dokonce jeho pozorování, vzbuzuje úzkost, protože prozření, poznání znamená dobrání se konce, *a v tom je život celý*. Dojití cesty. Za zrcadlem je to na samém konci slov, až v tichu, které je tak ambivalentním příznakem poznání, a stejně tak dvojakým příznakem konce a smrti. Jenže o několik veršů později čteme: *lítou lítostí posedlý / příliš známou aby byla bez tajemství*. A Halas říká, že báseň promlouvá za mlčící tvar, předmět, sen.⁹⁰

⁸⁹ František Halas; *Ticho*; tamtéž; str. 81

⁹⁰ František Halas; *Životem umřít. Výbor z textů*; Praha 1989; str. 60

Ústa, místo, kde se rozhoduje, zda slova přejdou ke rtům nebo ne, se (nejen) v této básni stávají márnici (a vytvářejí tak děsivý obraz stojící v protikladu k předcházejícímu verši) *hlasů škracených*, čekajících zde na okamžik své smrti a svého zpopelnění; zhmotněné hlasy, jež z úst nevyjdou, jediné jako dým (jejich zpopelněných „těl“?) – *spirála ticha* (a *košík hadů plný*), *v nichž jsi zapleten blázen ubohý...* A symbol růže, další z těch „erbovních“, který se vztahuje ke kráse, k lásce, k milostnému, růže voní, a také je symbolem ticha, tajemství (okvětní lístky skrývající střed)⁹¹. A u Halase dostává ještě jeden rozměr, jímž je rozměr smrti – růže na hrobech; nebo jeho oxymórní zobrazení růží ukrývajících strašné tajemství. Růže je taky (alespoň na první pohled, když kreslíme ten její nejjednodušší náčrt) spirála, stejně jako ticho-dým na začátku třetí strofy – *spirála ticha*, které *se rozvíjí*. Oproti počátku, kde je ticho fyzicky ničeno, nenávratně destruováno, dospíváme k abstraktně-smyslovému obrazu ticha-dýmu. Spirála je prastarým symbolem vesmíru, věčnosti a absolutna, má svoje centrum, svůj ústřední bod, naznačuje neustálý (alespoň potenciální) pohyb, ale přitom je harmonická, vyvážená; má směr (který nemá konce), na rozdíl od prstence, který značí pohyb v kruhu, opakování známého. V kruhu se odehrává spojení a zároveň kruh vyděluje, značí ohraničenost; průnik i sjednocení. Ticho je obojím, spirálou i *snubním prstencem prázdnoty*.

V poslední strofě *měsíc zvolna a s pompou zapadá* a splývá s tváří milenky mizející v *jícnu krematoria*, a nechává tak přijít novou, konečnou etapu obrazu ústa-márnice. V dalším verši se objevuje *černá deska kolumbaria* (černá deska kolumbária nechává připomenout *černou trávu ticha*) a v rámci básně tak vzniká obraz tří stádií, jimiž prochází neživé tělo (slovo), odehrávajících se v márnici, v krematoriu a v kolumbariu úst, jícnu a naprostého vnitřku. Pokrývající *černá deska kolumbaria* značí cosi definitivního, to, co je uvnitř, nemá jak se dostat na povrch, a k tomu ještě jména souhvězdí na vrchu – souhvězdí jsou tvořena hvězdami, jejichž blízkost je jenom zdánlivá... Vesmír, nekonečno, nepoznatelno se prolíná se zemí, se smrtí a zdáním.

O své druhé sbírce Halas řekl: „[...] do žádné příští sbírky nebylo nacpáno tolik bezprostředního poznání, jako do této“.⁹²

Dým jara dusí šíleného ptáka

posedlý dětstvím v lese kde se hraje

⁹¹ Irena Vaňková; *MLčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře*; str. 108

⁹² Ludvík Kundera; *František Halas. O životě a díle*; Brno, 1999; str. 85

zabíjím stín který kráká

*V houštinách bronz slepýšů se taví
modře srší jiskry pomněnek
v jich ohni ledňáček si hnízdo staví*

*Malá souhvězdí v travách blyskotají
noty skřivanů jsou psány po nebi
hadi jako hříšní v modlitbách svou kůži vysvlékají*

*Snad skamarádím se dnes s anděly
snad zahrajeme si a snad si vzpomenu
vždyť Františku mně kdysi říkali*

*V koutku paměti se choulí zbytek ráje
anděl nepřilétá anděl se nehlásí
posedlý dětstvím bloudím v lese který hraje*

*Pak zkrušen bez slzí jen hluše štkám
jak strom v podzimu listí
jen tiše slova setřásám⁹³*

Přicházíme do snové krajiny, v dým jara (a naznačili jsme již, že dým je atributem podzimu, spalování, smrti). Dušnost, zvláštní stav ticha, kdy výkřiky zůstávají uvnitř, tlumené a potlačené, doprovází i spoluvytváří vyhocený okamžik vězící někde na hranici šílenství. Ocitáme se v prostoru lesa zobrazeného s vyostřenými konturami. K této vyostřenosti přispívá i zvuková stránka slov (*v lese kde se hraje, kráká, noty skřivanů, hadi jako hříšní, zkrušen bez slzí*). Z prvního verše připomínajícího němý výkřik se dostáváme do vypjatého děje (i když samotné sloveso *duší* a jeho tvar je taky dějem), kde se vše hýbe, kde všechno zní.

⁹³ František Halas; *Podzim na jaře*, tamtéž; str. 109

Kožmín ve svých *Studiích a kritikách* v souvislosti s Františkem Halasem píše o nemožnosti spočinutí, která je z druhé strany vyrovnávána snem (i snahou) o nalezení „šťastného prostoru“, touhou schoulit se, ukryt, plně existovat – „Bytí je koneckonců zaokrouhlené, směřuje dovnitř, chce se skrýt [...]“⁹⁴ –, a zároveň o nemožnosti tohoto „šťastného prostoru“ dosáhnout, protože všechno je *dokořán*, otevřené ven, a tedy nestabilní, nenabízející klid a spočinutí. Tušíme již, že (nejen) v této básni bude básníkův „šťastný prostor“ spojen s dětstvím – *posedlý dětstvím v lese kde se hraje*. Až po verš *Snad skamarádím se dnes s anděly* z básně cítíme (protože Halasova metaforika je opravdu podmanivě smyslová, i když rozhodně nejde o pocit samotný, ten má spíše znásobit, zvýraznit – nebo naopak potlačit – zobrazované děje nebo stavy) smrtící napjetí, které ve druhé strofě nabývá až jakési ornamentálně-oxymórní podoby. Celý obraz sálá, *bronz slepýšů se taví*, a pak se najednou v této žhnoucí atmosféře objeví *modré jiskry pomněnek a ledňáček*, který si v jejich *ohni hnízdo staví*. Světlo z tohoto obrazu se dostává i do následujícího verše, avšak v jiné podobě. Znovu zde básník nechává rozehrát protiklady. Souhvězdí, tedy to, co je nahoře, co je nebeské, (souhvězdí představuje klamný celek, zvláštní svět sám pro sebe), co navíc působí chladně, vznešeně, nedosažitelně, se ocitá dole, v trávě, na zemi. Kožmín zdůrazňuje důležitost opozice dole-nahoře, dole přitom znamená základ této opozice – země je centrem všeho bytí a smrti –, a upozorňuje tak na ambivalentní vztah Halase k zemi zakotvený v její esenciální dvojznačnosti, která se vztahuje k smrti (hroby) i k životu (kořeny), Kožmín naznačuje v této souvislosti dvě úrovně této opozice: *dolů-dovnitř* a *dole-uvnitř*, jde o pohyb a o spočinutí, o „nekonečné proměny hlasu i mlčení, ale nikdy není definitivně dosaženo uzavření tohoto neklidu“.⁹⁵

Oxymórní obraz hříšných hadů, kteří *v modlitbách svou kůži vysvlékají* (svlečení kůže značí odkrytí toho, co se skrývá pod ní, uvnitř, jenže pod starou kůží se neskrývá nic jiného než kůže nová – neutuchající hříšnost oproti *andělům*) kontrastuje s počátkem následující strofy, v níž se ze zvláště nelidského, přesto nebezpečně živého lesa, dostáváme do zcela jiného časoprostoru, z něhož nečekaně zazní zdobně jména: *Františku* – ale v minulém čase, *mně kdysi říkali*. První verš, *Snad skamarádím se dnes znova s anděly*, dává tušit, že básník touží po návratu nikoliv dětství samotného, nýbrž dětského vidění skutečnosti, jejího prožívání jako něčeho celistvého, úplného, co představuje hodnotu ráje; vlastně je to s rájem

⁹⁴ Zdeněk Kožmín; *Halasův prostor*; in *Studie a kritiky*; Praha 1995; str. 161-162

⁹⁵ Zdeněk Kožmín; *František Halas*; in *Interpretace básní*; Brno 1997; str. 61

ztotožněno, když čteme: *V koutku paměti se choulí zbytek ráje* (dítě nebo zvíře se choulí a schoulením se dobírá spočinutí); nejen spojení *skamarádím se znova* naznačuje, že tento stav byl kdysi ztracen.

Obrazem poslední strofy báseň vrcholí, když se z časoprostoru, z jara (i když příliš atypického, abychom si jím byli jisti), definitivně dostáváme do podzimu (už Richterová upozorňuje na paralelu mezi podzimem a smrtí). Z lesa, který je mnohostí, mnohostí stromů, vztahů, které se *rozehrávají*, přicházíme k jedinému osamělému stromu, aby se před námi odehrál (vlastně odehrával a ještě víc odehrává) ztišený, intimní, čistý a smutkem přeplněný obraz padajícího listí-slov. *Zkrušen bez slzí* (slzy očišťují a osvobozují, smývají), *hluše štkám* – polykání slz, dusivý pláč jen lehce připomene první verš (narušené ticho), ale celkové vyznění je úplně jiné: *jak strom v podzimu listí*, strom, jenž je bez listí, obnažený, zdánlivě neživý, *jen tiše slova setřásám*, protože ticho znamená výsledek zmlknutí a mlčení je děj, ale i stav a v takovouto chvíli (a nikde nevidíme konec!) jediný možný způsob existence. A jde o bolestivý způsob existence, slova jsou vlastním úsilím odstraňována z těla. Jako by pak celá báseň byla stvořena z těchto setřesených slov. Ticho se zde bezprostředně váže ke slovům a také k dětství, které pro svoji absolutnost, nepochybnost, vystupuje jako nejvyšší hodnota, v zásadě nevyjádřitelná slovy, poukazují na ni jen *andělé* a ono oslovení, *Františku* – čistota, posvátnost, křehkost a něžnost a zároveň stabilita něčeho, co je nad, to vše v básni implicitně nepojmenované a nepojmenovatelné. Nemožnost návratu dětství je pak formulována poslední strofou vyjadřující nedostatečnost slov (a pouhých slov), jejich znakový, nahrazující charakter nezachycující všeobsáhlost toho, co by chtělo být pojmenované. Ale ani pojmenování neznamená vždy uskutečnění. A z toho pramení němý pláč, tichý způsob bytí.

Jiné ticho zprostředkovává báseň *Amundsen*⁹⁶, ticho spojené s věčností. Celému obrazu dominuje bílá barva, která je v jistém slova smyslu absolutní (protože když roztočíme kotouč s barevným spektrem, vidíme jen bílou), stejně jako toto ticho. *Neslýchané mlčení zní v bílém orchestru*. Konečný verš – nic než *Ticho* – mluví za celou báseň. Jenže v básni se nejedná jen o sních, nýbrž dokonce o led; ticho je tak spojeno s chladem, s trvalostí, která je však neživá. Tedy se smrtí. A také s krásou, s tajemstvím – to se zachovává v *kresbě vystoupivších žil* (krev je rozhodně nejvýraznější „tekutinou“ Halasových básní, vztahuje se k životu, ale i k bolesti, často ji jen tušíme, za různým zraňováním těla), v jejich *písmu*. Žily si

⁹⁶František Halas; *Amundsen; Básně*; str. 107

zachovaly tajemství, protože krev v nich umrzla na věčnost, zastavila se, a přitom zůstala sama sebou, zachovala si svoji podstatu; jenže duše chybí – *jichž klíčník odešel*. Ticho v *Amundsenu* je tichem nezvratitelného zastavení, navždy zpřítomněné minulosti, protože umrznutí znamená ustrnutí, tedy neživou trvalost. Ticho, nikoliv jako děj, ale jako stav, jež není přehlušitelné žádnými jinými zvuky. A opravdu právě to, co je mrtvé, co podlehlo zničení anebo narušení, si zachovalo tvar. A tajemství obsažené v jevech zůstane navždy ve své podobě zakládající se v kráse neproniknutelného, protože není z vnější nijak poznatelné a narušitelné. Zůstává věčným a ve své věčnosti mrtvým (nebo naopak!).

V básni se také objevuje motiv zkamenělé růže, jejíž neživá krása a dokonalost fascinuje. A růže doopravdy vyrůstají z celé sbírky. Důležitý je vztah jejich vnitřku a vnějšku, který je demonstrován v často oxymórních obrazech: *Svět tak známý až je cizí / leží na tvém snu / plž skrytý v růži*⁹⁷. Poznání je šokem. Znechucení s krásou koexistují v paradoxní symbióze, jedno nevylučuje druhé, naopak. Podobně je to tedy i se slovy, dokonce i ta mohou být i sladká – *V metelici slov jen plaše pobíhám / blábole nesmysly tu poesii nejsladší / k dychtivosti mlčení pak dozrávám*⁹⁸, ale tušíme, že tuto (nahořklou) sladkost (ironie) můžeme zakusit jedině v případě, když slova nedávají smysl. Dychtivost mlčení může značit jak touhu po mlčení, tak mlčenlivou touhu po slovech, protože *ničeho už není k zkonejšení*. Není naděje. I když, v básni *Večer v Arles*⁹⁹, jsme svědky křehkého obrazu starce promlouvajícího ke svému kanárkovi: *promlouval k němu tak něžně / že stařena zvedla udiveně své prázdné oči / jako by vzpomněla těch let / kdy na ni mlád zrovna tak promlouval*. Kdysi tu slovo ještě bylo ke zkonejšení. V obrazu se před námi zachvívá vzpomínka, čistá minulost, v níž se láska (ještě) mohla vyslovit, kdy slova doopravdy promlouvala. Jenže *Pak už byla noc / ta se proměnila v paletu / plnou hvězdných žlutí / kdosi ji nato vzal a odnášel / byl to / Vincent van Gogh*. A pak zase ticho, ticho na konci, na konci poslední básně, v posledním verši celé sbírky *Kohout plaší smrt. Jen ticho vyberu si*.

⁹⁷ František Halas; *Lítost*; tamtéž; str. 99

⁹⁸ František Halas; *Kam*; tamtéž; str. 131

⁹⁹ František Halas; *Večer v Arles*; tamtéž; str. 111

3.2 Tvář

Nejasný vztah ke slovům, vyjádření jejich nedostatečnosti a zároveň však nenahraditelnosti, je „ústředním oxymóronem“, z něhož sbírka *Tvář* vyrůstá.

*Noc prozkoumává mne
zda nezapomněl jsem
na dny tak tajemné
kdy ze tmy vyšel jsem*

*Je ševel listům dán
v úzkostech nevyslovení
milosti slov si ždám
toužících po vykoupení¹⁰⁰*

Noc má v Holanových básních moc být všudypřítomnou, všeprostupující, v jejím časoprostoru, ve tmě, se často rozehrává to, co je za dne skryté, nevyřčené (smysly se rozechvívají). Oproti předchozím sbírkám, se teď ocitáme uvnitř velmi úzkého, křehkého, drobného tvaru, uvnitř melodie. Pro Halasovu poezii v celku je však typická určitá ekonomie výrazu, básník pracuje s několika zásadními slovy vytvářejícími jeho básnický svět, v tomto případě zastoupenými právě nocí, úzkostí, slovem a touhou. Halas zachycuje proces, vnitřní hnutí, touhu, vzpomínku (ne však konkrétní, za veršem *zda nezapomněl jsem / na dny tak tajemné* se ukrývá cosi mnohem absolutnějšího, jakási esenciální zkušenost); celý obraz se přibližuje oxymórní představě bytí ve tmě a bytí ve světle: noc, ve tmě, prozkoumává, proniká, aby zjistila, zda nezapomněl na dny, kdy vyšel do světla. Jde o sugestivně přítomný okamžik, jenž probíhá teď, uvnitř a přesto před námi, ponořený do ticha; jediný ševel listů (a možná dech) toto ticho v *úzkostech nevyslovení* narušuje (nebo spíše zvýrazňuje a prohlubuje); samy dny tak tajemné jsou vkořeněny v nevyslovitelnosti, protože tajemství ukrývá (jinak by nebylo tajemstvím a neprobouzelo by touhu). Ševel, respektive šepot (chvějivý, těžko zachytitelný zvuk na hranici artikulovatelnosti) je výrazným motivem celé Tváře; ševelem listů promlouvají stromy (ševel je spolehlivější řeč než ta lidská, protože

¹⁰⁰ František Halas; *Ticho*; tamtéž; str. 139

lidská slova, na rozdíl od ševelu, nejsou slyšet v *úzkostech nevyslovení*). Halas zde spojuje nelidské, rostlinné, s lidským¹⁰¹. A pak dvojznačně vyznívající prosba: jsou myšlena slova, která mají omilostnit anebo která mají být omilostněna? *Milosti slov si ždám*, jenže tato slova touží po vykoupení, protože jsou uvězněna, zakleta. Vzpomeňme název celé básně – *Ticho*. Slova, jež mají vysvobodit z onoho ticha, z nemožnosti vyslovit se, jenže nemohou. První básní Halas vyjadřuje ústřední rozpor celé sbírky.

Většina autorů zabývajících se Halasovou poezií mluví v souvislosti s *Tváří* o celkové intimizaci, křehkosti, jakési prchavosti a neuchopitelnosti obrazů této sbírky.¹⁰² Zároveň je zde však přítomný i specifický druh apelu, a to žádosti, tedy apelu oproti těm z minulých sbírek velmi ztišenému, zvnitřněnému. Verš je zpravidelně...

*Za třtinou naděje jíž zachvívá
proud času podemílající svět
za třtinou naděje stíhám svá slova tesklivá*

*Břečťanem budou tolik marnivým
ovijí pyšný sloup a krásu jeho škrtí
budou jen stínem toho co vše vím*

*Ted' tlumený smích mi v srdci hrál
viděl jsem v zamyšlení
žlutnoucí list jak v pádu tancoval*

*Slova zpozdlá vám nevěřím já věřím mlčení
je nad krásou je nade vším
slavnost porozumění¹⁰³*

¹⁰¹ Milada Homolková ve své studii *Vyjádření o jazyce a řeči v publicistických projevech F. Halase* (in *Naše řeč, ročník 66 (1983), číslo 5*, str. 225-235) píše: „Proti přirozenému jazyku Halas staví *řeč květin, řeč věcí, mateřštinu tepen a kůže, rajskou řeč* dítěte apod. s důrazem na možnost vyjádřit jimi to, co nelze prostředky *normální* řeči [...], nepřímou se tu prokazuje autorovo vědomí, že řeč, přirozený jazyk má přes všechny své nedostatky centrální postavení mezi prostředky lidské komunikace“ (str. 231)

¹⁰² Jedná se například o dobové recenze Halasových sbírek A. M. Píši a Josefa Hory.

¹⁰³ František Halas; *Slavnost porozumění; Básně*, str. 142

... a obrostlý břečťanem. Jenž je symbolem věčnosti, ale také atributem hřbitova (břečťan roste jedině ve stínu a veškerý děj Halasovy poezie, *se odehrává ve stínu smrti*). *U paty hrobu budu břečťanem / tichou písni co tě obklíčí / popsaný tebou pergamen / který čas nezničí*, píše Halas v básni *Hřbitov*¹⁰⁴ předcházející *Slavnosti porozumění*; jde v ní o dialektiku života a smrti, o básníkovu vizi věčné lásky zasazenou do mytologických souvislostí: řeka zapomnění, syrinx trav. Objevuje se zde motiv tiché písně, motiv písma, tedy slov, pergamentu, nedotknutého a nedotknutelného časem, a slova tak v tichu zůstanou nesmrtelná, platná a absolutní, jako zhmotněná vzpomínka.

Báseň *Slavnost porozumění* jako by tuto poslední větu úplně vyvracela. Slova-břečťan se tu pojí s marnivostí, stávají se parazitem, který ničí vše ostatní, který pokrývá a bere život (i když *pyšnému sloupu*) a *budou jen stínem toho co vše vím* nepostačujícím svojí znakovou podobou skutečnosti, stínovou hrou. *Básnické Já* je tím, kdo ví a vidí (*v zamyšlení*). Halas spojuje naději s třtinou (s vytrvalou trávou, jejíž květy jsou uzavřeny v drobných *kláscích*), jež roste ze země podemílané proudem času, a kdesi za touto třtinou naděje (Halasovo *za – Za zrcadlem stínů jímž je svět –* všímá si Homolková¹⁰⁵), a naděje nemůže být útočištěm, už jen, že má své *za, stíhám svá slova tesklivá*, nad nimiž stojí mlčení, to je dokonce *nad krásou nade vším*. Ale když se vrátíme k předchozí strofě, která zní tlumenou hrou zvláštního smíchu (znícího uvnitř – v srdci – v místě nejsilnější emocionality) a v níž se před námi odehrává obraz tance-pádu žlutnoucího listu, napadne nás, jestli poslední verš nemůže být básníkovým zoufale-ironické vyjádření nemožnosti *porozumění* (které právě mlčení v tomto případě může jen klamně sugerovat). Protože Halas většinou, alespoň tedy v Tváři, mlčení nedůvěřuje víc než slovům: *[...] dny láskou zvichřené / vás jsem se nenadál // Ted' stojím zmaten v nich / v přepychu podivném / snů dávno ztracených / v mlčení pochybném*¹⁰⁶. Mlčení zde není příznakem plnosti, není nade vším; pochybné mlčení (implikující spornost, problematičnost a jistou nedostatečnost) se stává jedinou možnou, *zmatenou*, reakcí na prožití touženého snu, snu lásky: *Bojím se abych nenašel / ta slova co vše zabíla / jak jsem se s nimi vynášel / a jak se láska trápila*; nevyslovení je svým způsobem nezrealizování toho, co by potenciálně mělo, nebo mohlo být vyslovené, ale zároveň i ponecháním, uchováním tohoto ve své celistvé podobě, protože co nevyslovím, to mi zůstane, vyřčení pak oproti tomu znamená ztrátu ale také znesvěcení, nevyhnutelné zjednodušení a tím i poničení,

¹⁰⁴ František Halas; *Hřbitov*; tamtéž; str. 141

¹⁰⁵ Milada Homolková; *Vyjádření o jazyce a řeči v publicistických projevech F. Halase*; str. 231

¹⁰⁶ František Halas; *Léta; Básně*; str. 148

deformování (jsou pravdy, o nichž je lepší mlčet); nevyslovením ono myšlené, tušené, pociťované zůstane uvnitř, nedostane se napovrch a zůstane, vzhledem k vnějšímu světu, tajemstvím: *ne raděj neříkej co má být smlčeno*.

Podobně se s vyslovením toho, co má zůstat smlčeno, setkáváme v básni *Krásu u dětí*¹⁰⁷: *Podmaněn krásou dosud spící / co v dětech přebývá tak neprobuzena/ schoulena tichá neprozrazena / bez sudby zániku jenž stíhá ji pak bdící*; schoulené je to, co ještě není dospělé, co ještě není ve své plné podobě (jako poupě růže, kterou v *Tváři* nahrazují všemožné trávy se svými klásky a břečťan); v tichém schoulení čeká dosud neprozrazená krása, ve spánku, jenž se může tolik podobat smrti a jenž je tím (téměř) nejsvrchovanějším tichem člověka; ale spánek (a ticho tedy s ním) je také přípravou k bdění představujícímu odsouzení k zániku.

Křehkost krásy je tematizována i v básni *Trýzeň nad dětské vzdychnutí*¹⁰⁸, jako by krása musela neustále čelit možnému rozbití, zničení; *uhýbá plaše dnům živa jen touhou svou / taje dech odcházím pak po tvém usnutí / abych ji nezranil neláskou* a ještě před tím verš *tísněn slovy co nedovedu říci* – slova zase nabývají hmoty, tísní (se), kypí uvnitř, způsobují úzkost, ale není jak je říci, jak je dostat na povrch, a touha, láska, proto zůstává nevyslovená, protože krása existuje mimo čas, mimo dění, mimo světlo, a přesto je zranitelná – tady už nejde ale o zranění, jež má ukázat hloubku, podstatu, jádro, jde o zranění, které zabíjí: *ta slova co vše zabila*.

Oddíl *Tiše* předznamenává v *Tváři* už báseň *Tiše* (číst tiše, být tiše), maximálně ztišený, křehký, rozechvělý obraz (i tvar sám), melodie esence smutku, tiché marnosti a naděje zároveň.

*Ruměnec svých nehtů
při sevření dlaně
ty červánky mi nech tu
skryji se pak za ně*

*a tam jak za oblohou
jež není krovem světa*

¹⁰⁷ František Halas; *Krásu u dětí*; tamtéž; str. 153

¹⁰⁸ František Halas; *Trýzeň*; tamtéž; str. 156

*tajnou nápodobou
stvořím nová světla*

*světla slov co neznám
která však jsou ve mně
přibudou pak k hvězdám
spadnou v tebe jemně¹⁰⁹*

Předehra, možná ke slovům, [...] *co neznám / která však jsou ve mně...* Mikrosvět zmenšený na nejmenší možnou podobu, miniaturizace prolínající se s hvězdnou oblohou, nebo až s prostorem za ní. Ruměnce nehtů-červánků dovolují skrýt se, stulit se (pokud bychom měli vybrat jediný způsob bytí v celém *Tiše*, bylo by to jistě schoulení), dlaň se stává oblohou a za červánky, za oblohou (za!) jako tvůrce, v tajnosti a v tajemství *stvořím nová světla*, světla-slova, jež pak splynou s hvězdami, aby spadly *v tebe jemně*, aby spadly *dovnitř*. Je to vyjádření, kdy tajíme dech (ne násilné, ne vyostřené; jde o absolutně tichou představu, něžnou touhu, nespílitelný – i když paradoxně splněný – příslib). Nejde jen o slova, jež není možné říci, nahlas vyslovit, ale o cosi uvnitř, co je, ale není (a nemůže být) jak to vyslovit. Nikdy toto vnitřní nemůže vyjít napovrch, jedinou možností předání je tato snová, nevýslovně křehká cesta slov k druhému, kdy imaginární, nereálné, přesto básní vyslovené světlo, spojuje a sděluje (ne vnějším nasloucháním ale vnitřním pohlcením, v tichu).

¹⁰⁹František Halas; *Předehra; Básně*; str. 175

3.3 *Triumf smrti*

3.3.1 *Mladost*

Všechny tři básně přepracovaného, třetího vydání *Triumfu smrti* spojuje prolínání: prolínání vzpomínek s fantazijními představami, vstupování neohraničené minulosti do přítomného okamžiku, do chvíle samotného tvůrčího procesu, rozrušování časových i prostorových souřadnic, a s tím roztříštěnost a osudová nejednoznačnost.

První strofou básně *Mladost* se dostáváme do konkrétního časoprostoru, do smyslově naplněné vzpomínky, do obrazu koncentrovaného vlahého večera: *Fontány vlahých večerů pod Bezdězem a městem, / ještě si vzpomínám, / když broskve dokvetly, zůstalo ticho deštěm, / za ploty blýskalo a za olšemi tam*¹¹⁰; verše evokují nasáklou atmosféru, okamžik určitého stavu – ticha. Tento sice vysoce lyrizovaný, přesto konkrétní úvod-vzpomínka celé básně je hned následujícími verši zrelativizován, zpochybněn, jednotlivé časové dimenze i představy se prostupují: *a vilnost šelestila v konvalinkách, když je pod mrakem / a když nás navštěvují zemřelé dívky drahým přízrakem, / Viktorko, Viktorko, mám půlnoc od těch dob*. Zemřelé dívky odkazují k návštěvě přízraku, který se v *Triumfu smrti* objeví ještě několikrát (a v jeho prvním vydání je *Mladost* věnována jakési zemřelé dívce); půlnoc je hraničním okamžikem, dobou přechodu, čas nečas nejtemnější tmy, jenže tady se stává časem trvalým, nepodléhajícím proměně. Z konkrétního, přechodového obrazu se pak dostáváme do čistě abstraktní roviny: [...] *V tajemství dlouze jediném s tím počtem zápasím*; tajemství jednotlivých vět a slov, tajemství toho co (ne)má být řečeno, tajemství se stává samo o sobě prostorem, lze se v něm pohybovat, *zápasit*. *A je to stud, / jenž odtud rozvíjí svou růži, / leč voní odjinud?* Z tajemství Holanova poezie vyrůstá, čerpá z něho, tematizuje jej a spěje do něho. Růže, jak už bylo naznačeno u Halase, s tajemstvím bezprostředně souvisí; růže studu, jež je jeho vnitřní dynamikou rozvíjena z tajemství (rozkvétání odhaluje dosud skrytý vnitřek a tajemství se blíží svému prozrazení), avšak *voní odjinud* (Holanova básně, jednotlivé verše se podobají hádankám, hlavolamu ze slov). *Stud* tento proces iniciuje, a je chvěním a strachem a reakcí na vyslovení něčeho, co mělo být smlčeno. Holan takto rozehrává vnitřní, abstraktní, mimo logiku věcí, tak jak jsme na ně zvyklí, se odehrávající vztahy. Sám charakter tajemství je ze své podstaty logickým myšlením neuchopitelný, vzpírající se (nelze *spočítat*),

¹¹⁰ Vladimír Holan, *Mladost*, in *Jeskyně slov*, Praha 1965, str. 11 – 28

je zakořeněn v nemožnosti vyslovení – to znamená mimo obor myšlení.¹¹¹ Tajemství má mnoho co do činění s tmou, z níž se růže rozvíjí (rozkvétá, odhaluje) – snad do světla (*voní odjinud*), pro nějž platí zákonitosti zjevnosti, viditelnosti, logiky a smyslového poznání, na rozdíl od tmy –, a bezprostředně souvisí s proměnou, s nepostihnutelným (nespatřitelným a nevyslovitelným) procesem přerodu, jenž závisí právě na oněch skrytých, neuchopitelných vztazích. A proto Holan rozvíjí dialektiku abstraktního, neuchopitelného (neviditelný proces, rozehrané vztahy) a smyslového, „udržitelného v rukách“, tvaru – a ruce budou v *Triumfu smrti* výrazným motivem – (pevné tvary).

Dvojverším *V učení kruhů střed se žákem zdál, leč do horečky leptal / tonoucí puls až v obraz zničený* je abstraktivizace, neproniknutelnost smyslu dovedena téměř na nejvyšší míru. Kruh je na pomezí abstraktního a jevového, je jedním z těch slov, jež prostupují celou sbírku, kruh obsahuje střed – jádro, centrum –, kolem něhož se okraje otáčejí (pokud bychom měli vystihnout mýtus, kruh by byl jedním z klíčových pojmů – koloběh, návraty, rozbití časové chronologie), básník před námi obnažuje skrytý, tajemný až magický obraz určitého vztahu středu s okrajem, krajností (a taky, později: *kdo, kdo tak mocný opisuje vaše kruhy, / a kdo tak slab, že k jejich středu / našeho srdce potřebuje?*¹¹²). Spojka *leč* pak naznačuje odpor, vyvrácení, a nechává tak následovat vyhrocený, v zásadě smyslový výjev zničení a zmaru. *Noci, noci!, v nichž každý shod mi šeptal, / zimostřáz promlouval, klen volal, vrchy křičely* – příznačné při tom je, že ti, kdo (nejen) „promlouvají“ (stupňovitým hlukem, od šepotu ke křiku), nejsou z lidské sféry.

Motiv obrazu z předchozích veršů je dále rozvíjen v následujících strofách: *Jak bych tě zřel, pěstouně barev prudkých, Vlamincku, / rej přímých štětců tvých, / na kraji léta obzor padal v paletu / stupnicí tónů kosmo kladených // bylo mi deset let... Byly to samé čáry, / chlupatý kubismus všeho, co sahá pod. / Na výšku chlapce však chvěly se: svátek, dary / a ještě nevinnost, i když už svod... Zvuky, respektive tóny se zde přeměňují prostřednictvím tahů štětců v prudké barvy (Vlaminck byl nejen malířem, ale i hudebníkem), konkrétní údaj – bylo mi deset let – nás vrací do časoprostoru dětství, mladosti, ocitáme se v čase vzpomínky. Kubismus se spojuje s tím, *co sahá pod*, a tak i s hloubkou (s tím, co je neviděné)¹¹³ ze čtvrté*

¹¹¹ Přemysl Blažíček v *Sebeuvědomění poezie* (Pardubice, 1991) píše toto: „Rozhodný obrat od obrazu skutečnosti neznamená návrat k myšlence, jak k této domněnce poezie Holanova svádí. [...] je to právě rozbití logických vztahů, co brání vzniku ucelených představ, [...] rozbití myšlenky je východiskem rozbití obrazů.“ (str. 16)

¹¹² Vladimír Holan; *Obzory!...*; in *Jeskyně slov*; str. 101

¹¹³ Josef Vojvodík; *Povrch skrytost, ambivalence*; např. str. 116

strofy; v jednom čtyřverší se dvakrát objevuje grafický předěl tří teček, za nímž tušíme nedorečenost; jako by ono samotné *bylo mi deset let* obsahovalo o mnoho víc, než se na první pohled zdá, jako by jeden konkrétní údaj, věk malého chlapce, v sobě ukrýval obsah mnohem hlubší (ono *co sahá pod*). Ve verši *a denním líčkem do mne snila, / co ze sebe jsem v úsvit zardíval...*, Holan změnil předložkové vazby u sloves snít a zardívat se, Opelík¹¹⁴ v této souvislosti píše, že podobné (nikoliv ojedinělé) změny jsou vedeny Holanovou potřebou pohybu, děje, tato úprava však může být podmíněna i potřebou vyjádřit nový vztah, vztah jako takový, jako reciprocitu mezi dvěma jevy. Holan zde rozvíjí a naznačuje děj proměny, ale vše jen tušíme, vše zůstává implicitní, nezodpovězené, skryté, zašifrované... A prudký, i když tichý, ohyb:

Navrátil bych se tiše rád, teď, když jen prudký / ohyb na cestě vzpomínky v čas snový / zdůrazní každou nepatrnost, všechny útky, / jež padly do osnovy, / nyní, kdy pomačkanou látku chvíle / ne a ne přihladit. A přece kdes budoucnost ve své síle / měla mne jako cit. Ohyb představuje pohyb určitého vyklonění se (norma a něco z této normy se působením neznámých sil, dynamikou dostává mimo ni); *ohyb na cestě vzpomínky* se spojuje s ohybem látky – abstraktní vyjádření blížící se procesu vzpomínání se snoubí s hmotným, konkrétním pomačkáním látky (ovšem *látky chvíle*). Ohyb, vyšinutí z normy je pak tím, co zdůrazní každou nepatrnost, co zjevuje, co zvýrazňuje to nejméně zřejmé (útky a osnovy) a básník se stává tím, kdo zprostředkovává „nové vidění skutečnosti“.

Pak následuje vzpomínková sekvence, která je narušena (aby pak znovu pokračovala) na počátku patnácté strofy: *A zařval čas. [...].* Do ticha, do *zlekání* holubic, do tichých dějů a pohybů kvetoucího netřesku, něžného kymáčení a vanutí větru, zazní výkřik času, jako by se celá báseň otřásla, přesto toto zařvání času zůstává tichým, neslyšitelným, právě proto, že je to zvuk (snad nejsilnější zvuk ze sféry lidského/zvířecího), vycházející z něčeho natolik abstraktního, nehmotného, nezachytitelného (přesto naplnitelného a naplněného – proto takového vyjádření schopného) jako je čas.

Ne zahradu, dejte mi jeden květ / a dvoje sandály, / s tím květem jsme se oba dva / zahrady nadáli, // ne zahradu, dejte mi květu stín / pro hořkých dnů mých svit... / Suchosti shořely tu kdo: / myšlenka, nebo cit? Tyto verše následují po vzpomínce na první lež, na první milostnou zkušenost (*[...] byla to první lež: / Jana mne miluje, čaloun se chví, stín ruky nesmělý, [...]*); jeden květ může znamenat celou zahradu, ve druhé strofě se však květ

¹¹⁴ Jiří Opelík; *Holanovské nápovědy*; Praha 2004; str. 11

promění ve svůj stín; stín květu ve svitu hořkých dnů; Holan neustále rozehrává hry stínu a svitu; jak píše Richterová, objevují se otázky bez jasných odpovědí, nekonečná vrstvení, z potenciálních, možných odpovědí se rodí další otázky, nejasnost, v níž je Holanova poezie zakořeněna a do níž zároveň spěje – *já domníval se, tázal*. Tušíme rozpad onoho zázraku z předešlých veršů, zázraku jednoho květu, s nímž jsme se *oba dva zahrady nadáli. Tak léta zařvala... V stožárech novostavby / mihl se kdos a píseň slastně vázal*. Znovu slyšíme ten šílený výkřik, tentokrát jakoby mnohem hlasitější, abychom se ocitli v úplně jiném čase i prostoru novostavby, a kdesi v stožárech slyšíme slastný zpěv, jenž je však odmítnut: *Odstrašen krásným přízrakem, se srdcem zádušným / zbloudil jsem n Hradčanech, tam s vrátným rozmlouvám, který je mrtvý živým, / živějším ale jich, on slaví všechno v mánech*. Tyto verše kontrastují s předešlými subtilními obrazy milostného chvění, krajiny Bezdězu, dětství; zároveň se v nich odkrývá i kontrast v rámci nové krajiny – novostavba oproti Hradčanům, jež svojí starobylostí zhmotňují minulost, jaká v nich přežila a jaká se promítá i do postavy vrátného (*je mrtvý živým*). Stáváme se svědky rozhovoru s mrtvým, s jakousi představou rozhovoru, který proto je a není zároveň; jako by minulost a tedy i smrt (*on slaví všechno v mánech*), byla hodnotou vyšší přítomnému, živému.

Verše následující po onom *Suchosti, shořely tu kdo: / myšlenka, nebo cit?* jsou vyplněny nejrůznějšími zvuky: řev lét, slastná píseň, tázání, rozmlouvání s mrtvým, skučení zlé dogy (*i když snad doga zlá skučela náruživě na měsíc / svým altem zdrceným – [...]*), šumění města (*[...] a o obšírné stránky střech šumělo město víc*), hra na balalajku (*na balalajku hrát přec mohl bych teď před svítáním / v kantýně dřevěné [...]*), odzpívání páté sloky (*[...] tu na třech strunách pátou sloku odzpívám a táním / úsvitu překonán vykročím nebo ne*), tázání vdovy (*a která jako ty se ptala: Kdo mi poví, / kde bych se našla, když nejsem ani chvíle? –*) až do přelomové strofy čtyřadvacáté strofy: *Metylén ocúnů se rozhoří jen z bahna. / A dobře slyší ten, kdo zpychne: / dnes, oslněný bouřemi, budeš si jednou, prahna, / svítiti na strunu, jež tichne, tichne, tichne. / - - - - -*. Jedná se o uzavřené, jen těžko proniknutelné verše, kde konkrétní jevy zastírají a zamlčují význam svého spojení, staví se ke čtenáři jako hádanky, jako zvláštní magická, osudová přísloví, jako tajemství. Jako by tyto čtyři verše byly věštbou, obsahovaly v sobě nevyhnutelnost. Ze všech předešlých zvuků – oslněn bouřemi (*za ploty blýskalo a za olšemi tam*) – zůstává poslední tón jediné struny (struna jako základ), na níž dopadá světlo (ostatní je ve tmě – *mám půlnoc od těch*

dob); vlhkost deště vysychá – dvojnásobné žíznění; tón, jehož zvuk tichne. Prázdný verš, „verš navíc“, je vyjádřením naprostého utichnutí, ztráty tohoto jediného zbylého tónu.

Po odmlce následují tři poslední, tichá, čtyřverší: *Jsou léta jako pěst... Pod starším prstem jejich / máloco uhněteš / z hlíny výčitek v dějích, / jež zoufaly a jež // jsi přemoh v údivem láskyplně dotýkanou / skutečnost světél, stínů... / Jen noci jsou, osvobodivě vanou / a rozumíš, kdo naklonil se vínu // u vytržení snad, jak milenci se smějí... / Však touha cloní nás přes svoje tajné jméno, / že, kde jsi ještě nedopil, oni se rozcházejí / s uzlíčkem slov, jež řekli přes rameno.* Léta, která sevrou bez možnosti stvoření nového tvaru, co je neuchopitelné se stává hmotným; zoufalství dějů, jež nebyly přemoženy, jichž nebylo možné se zmocnit, vyjádření nemožnosti postihnout je, v *údivu*. Celá závěrečná pasáž se přibližuje určité reflexi celé básně, jako bychom se dostali do samotného okamžiku tvůrčího procesu, do samého okamžiku vzniku básně. Abstraktní, jehož se lze dotýkat, všechny jevy a věci ve své pravdivé existenci se (ne)přeměňují na světlo a stín, (ne)jsou převoditelné do takového, černo-bíle zachytitelné skutečnosti. Touha nás cloní, jako by byla před námi i v nás, není přes ni vidět, přes její jméno, které neznáme a je pro nás nepoznatelné, nevyslovitelné; závěrečná strofa, zachycení jednoho okamžiku, *já, milenci*, jako by nabíralo do sebe něco z věčnosti, i když implikuje nezadržitelnou ztrátu. Za nedůležitostí (slov řečených *přes rameno*) tušíme něco absolutního, naprosto platného.

3.3.2 Neotvírej se, sezame...!

Na počátku této skladby přicházíme do velmi konkrétního časoprostoru, do nasycené atmosféry podvečeru, západu slunce, hřbitova, nevyzpytatelného klidu (*a na věž sed jak sejček na cypřiš*¹¹⁵); v celém jejím prostoru znějí (nebo naopak neznějí) hodiny – ubíhání času však nesymbolizují hodiny z lidské sféry (ty jsou hrací nebo sluneční), ale z přírodní – *hodinky svatojánských broučků odtikávaly, ach, jejich zvuk se rozléhá celým prvním zpěvem, stejně jako šumění lip, jímž minulost prostupuje přítomnost. Byl podvečer, v krajině zjevoval se šum za mými rameny / a jako dítě v dílně loutkaře jsem křivky ticha odhaloval*; celá skladba je ve znamení dialektiky pohybu a zastavení, zvuku, písně (*Kdo jen to byl, jenž zpíval pak a jeho hlas vzdálil se za hvězdy?*) a ticha, umlknutí a němého slova: *A klenba úst vždy temněj zvučí proto snad, že každé slovo němé / ji staví jako náhrobek anebo jako spíš*; klenba úst se stává náhrobkem; temné zvučení (neartikulovaný, nesrozumitelný zvuk) uvnitř, kontrastuje s němými slovy, jímž se ústa stávají hrobem anebo spíží (spíží zásob, z níž můžeme čerpat, do níž vstupujeme, z níž si bereme a spotřebováváme).

Pozpátku raci putují ve zvěrokruhu, oči žab / chraptivě zlátnoucí sledují mléčné dráhy šál: jako kdyby Holan (a nejen na tomto místě) mohl zasáhnout do samého řádu světa, jenž nám zůstává skrytý, jenž je námi neviděný; jedná se o „nové vidění“, jak o něm píše Vojvodík, i o „poukazování“, jak jej zmiňuje Vaňková, k jiným zákonitostem než jsou ty nám známé, i když možná jen zdánlivě: [...] *a nevíš sám, prošel jsi vzdálenost, či prostoupil jsi zdání, / jež žilo skutečnost jen silou zázraku?*. Nejasnost toho, co je zázrakem, co skutečností a co je zdáním, otázky po jádru prožívání, po pravdě (i když takto explicitně nikdy Holanem nevyslovené). Tušíme množství vrstev, nevyslovitelně, jež připouští spíš zázrak (vlastně paradoxně jeho sílu), nikdy ne jistotu, básník, básnický subjekt, je tím, jenž ví, jenž *prochází vzdálenosti, či prostupuje*. Celá skladba jako by tak byla psána v magické *opojnosti*, jako by se v ní prolínalo nesamozřejmé dětské vidění s věděním zaříkavače, člověka stojícího nad, zprostředkovávajícího nové prožívání, předávajícího *zkušenost*.

Ve druhé části *Sezame, neotvírej se...* se už explicitně setkáváme s přítelem (?) hvězdářem Maximem, *jsi hvězdářem a zahradníkem ticha*; celá část je smyslově velmi bohatá, výrazně vizuální: *o umění být včelařem a o rybách, jimž rozumí jen ten, / kdo vody má alespoň po kotníky: / vybrat si oněmělý, zároveň zasmušilý den, / hry mlh mít na břehu za*

¹¹⁵ Vladimír Holan; *Sezame, otevři se...*; in *Jeskyně slov*; str. 16 – 28

společníky, // hry mlh s kypěním Degasových tanečnic a smyslů van... [...]. Den, jenž pozbyl slov, den uvržený do ticha, den, jenž není schopen promluvit. Zhuštěná atmosféra Holanových obrazů, jeho „plná“ slova, děje v nich probíhající; ireálno ještě znásobené svým zživotněním, to vše dává vznikat do extrému konstruované, uměle vytvářené smyslovosti (není to smyslovost jdoucí ze dna, ze země, jako ta Halasova, naopak se zdá být odhmotněnou, do velké míry zbavenou své vázanosti na tělesnost, jako by šlo o smyslovost vizualizovanou, uměle vytvořenou a paradoxně velmi hmatatelnou).

3.3.3 Zmizelá katedrála

Klam jako jediný způsob existence, klam lásky, klam skutečnosti, klam vzpomínek i přítomnosti; celá skladba v sobě spojuje cyklus, mytické návraty, nedějinnou chronologii času s vědomím moderního člověka o nepravdivosti takového nekonečného navracení se, s vědomím fatálního pomíjení a ztráty.

Zůstaňme u již zmíněného tématu koexistence stínu a světla: *přeměn fotografie / v píšťálách světla jdou / povětrí varhan kryje / přízí pohyblivou*, jsme v ději, v zachyceném pohybu – přeměna jako taková je pohybem stejně jako povětrí, vítr, vanutí a předení, jež dává vzniknout přízi (a pak *látce*); přadeno vzniká a zároveň dává vznikat; verše předcházející těmto vyvolávají dojem stavu, statičnosti, nehybnosti (*ořechů vůně těžká / a vůně kadidla / jak účes visí; dneška / vosková krůpěj schla*), něčeho po věky daného, ale v souvislosti s dneškem přichází změna. Spojením statičnosti a dynamiky se rozvíjí napětí, jež je ještě umocněno neproniknutelností, zakódovaností obrazu vzpomínky prolínající se s ireálnou představou, do něhož jsme právě vstoupili (*Svěží stín pootevřen je*) a jež je nám (i svými rekvizitami) tajemstvím.

Zas padla krůpěj, hřímá / v čechrání fialek. [...] řev vašich vlasů kanul, jed k nocem mým. Reakce něčeho tak titěrného, křehkého až téměř nezachytitelného (krůpěj, fialky) má schopnost vyvolat tak nepatříčně mocný zvuk, stejně jako v druhém obraze *řev vašich vlasů*; jako by ticho kolem (a nejen ticho jako zvuk-nezvuk) se rozléhalo tolik, že jediná spadlá kapka deště nebo pohyb vlasů může podnítit vznik tak působivého zvuku. „*Hledte,*“ *řekla jste hlasem / setkaným v zrcadlo, / „klesají mlhy pásem / pro jakou kytici? [...] kdos jiný sliby střese... / Hlouček nějakých slov / přiběhne... / Skryjeme se / slyšet, co říkají –“.* Slova jsou v *Triumfu smrti* vždy seskupená v nějaký malý tvar, v něco drobného (uzlíček, hlouček, jádérka v jablku); tady je odmítnut dokonce jejich obsah, jestliže jsou *nějaká slova* sliby, je odmítnuto jejich splnění; celá strofa je navíc umocněna explicitním básnickovým potvrzením nedořečenosti (jež je zde samotnou náplní) třemi tečkami.

Pokud v předešlých dvou částech došlo v jistém smyslu k zpřítomnění ztraceného a minulého¹¹⁶ (přímá řeč, promlouvání neznámé ženy), tak ve třetí části už jde jen o návrat: *A pak se navraceti, / toť smrt, jež vybízí... Ocitáme se zde v ozvučeném prostoru: [...] a zvoní rybíz, / a na líc vůně tichne / na kopcích ovoce, rub lístku olše vzdychne, / zní barvy dalece*

¹¹⁶ Podobně Vladimír Justl; *Holaniana*; Praha 2010; str. 55

(podobně „komunikující“ nelidské se vyskytuje i v *Mladosti*). Veršem *Každý okamžik z kdysi / popírá, že teď jsme*, minulost popírá naši existenci *teď*; neustálé zmírání přítomnosti – její, v podstatě, neexistence, nemožnost zachycení přítomné chvíle – je pohybem, jenž zabíjí sám sebe, právě proto, že pohybem je. K tomu odkazuje i poslední čtyřverší: *Zapadá? Udeří-li / o knihu kniha snad, / prach víří jenom chvíli... / Básník ji prodlouží*, v němž se básník stává tím, jenž (snad právě tvorbou básně) má schopnost takovou chvíli prodloužit, trvale zachytit. *Ten pohyb vašich kouzel / zda ještě naleznu? / Je mi jako bych vzbouzel / v nejsladší ruce tmu, // zachytiv unášené / ve výjev mlčení, / zřím: tvar ve tvar se klene / na minulosti pni*. Zachytit to, co plyne *ve výjev mlčení*; čas, jeho běh a únik je sám o sobě proměnou, čas je synonymem pohybu. Mlčení tady může nabývat ambivalentního charakteru, může vyjadřovat touhu po tom *zachytit unášené* jinak než jen slovem básně, opravdu *vzbouzet v nejsladší ruce tmu*, zachytit tvar v okamžiku jeho existence anebo může znamenat vědomí nemožnosti zadržet tuto jednu jeho podobu (vytrženou z neustálého podléhání proměně), a to ani slovy, tedy vědomí nemožnosti vůbec tento nekonečný všeobsáhlý proces postihnout. Minulost tady vystupuje jako jediná hodnota, ukrývající ony tvary ve své podobě. *Vteřina před hodinou / je studní nejhlubší, / nejrychleji tone kámen / a chví se kruhy, chví*. Znovu se vracíme k metafoře kruhu: každá vteřina (kruh) je studní, studní času, jež pohlcuje, a kruhy, jež nám o tvaru, o hmotě, jež byla pohlcena, nic neříkají, jsou paradoxně jediným důkazem existence oné formy; chvění je vedle *vanutí* nejvýraznějším pohybem Holanových básní vůbec, odkazuje k nestabilitě, nepevnosti, k možnostem proměny, k úzkosti a také k nezachytitelnosti.

3.4 Vanutí, Oblouk a Kamení, přicházíš

*Co za dlouhého večera, jenž ulekl se
(neb kterak jinak chápat zatajený dech
tmy a třesení hvězd! a chvění místa v kamenech!),
co nese oblak, a co oblak nese?*

*Ó klenbo, zdali anděl sehnul se tak, aby naslouchal,
zda člověk naslouchá, čím lehkost zvedal by,
ten anděl, který klíč má, aby zavíral
žluč vonnou do žádosti, klíč vazby?*

*Anebo – jako lítost Boha, jež přezněla anděly, je,
čím zázrak složen bývá,
a jako klenba křížem uzel gótický rozvazuje –
blaženost z rozhřešení pádem vstávajíc
před závoj klade dotknutí a mlčíc zpívá?¹¹⁷*

Holan v *Úzkosti* zživotňuje neživé. Vyslovuje tajné a neviděné děje, skryté, věčné, nikdy se nezastavující hnutí, v této básni realizované a zároveň právě touto básní nikdy neztrácející platnost. Kožmín píše: „[...] (Holan) vytváří radikálně mimojeovou skutečnost básně, v níž platí zákonitosti tvořené především touto básní samou“.¹¹⁸ Holan tak vyjadřuje osudovou nemožnost člověka proniknout, jeho odsouzení k neustálému tážení bez ukonejšení odpovědí (*co nese oblak, a co oblak nese?*), vědomí fatální nestability: chvění, třesení (drobné pohyby, neutuchající, skryté; jsme tady v tichu, přesto a právě proto jsme rozechvíváni neustálým tajemným vibrováním, jakýmsi vnitřním pnutím).

Tajemství naznačené touto básní se blíží tajemství posvátnému, k tušení absolutna, k dialektice tíhy a lehkosti, lidskosti a nadpozemskosti. Obraz skloněného anděla (a klenba na jiném místě, v jiné básni se pojí se srdcem – *tmou v klenbě srdce svého*¹¹⁹), jenž naslouchá, *zda člověk naslouchá*; anděla naslouchajícího lidskému tichu, protože ticho znamená

¹¹⁷ Vladimír Holan; *Úzkost*; tamtéž; str. 51

¹¹⁸ Zdeněk Kožmín; *Krajnost Holanovy poezie*; str. 171

¹¹⁹ Vladimír Holan; *Tobě; Jeskyně slov*; str. 75

podmínku tomuto naprostému, maximálně soustředěnému, vědomému naslouchání – poznávání. Zašifrovanost celé strofy jako by byla vyslovena posledními dvěma slovy – *klíčem vazby* – odkazuje k uzavřenosti, k samotě, ke klauzuře, k nepohyblivosti, a tak i k tíži, ale také k *žádosti*. A lítost Boha, lítost jako pocit, nabývá atributů z úplně jiné roviny, *lítost Boha* může mít zvukový – smyslový – charakter, může *přeznít anděly*, ale pouze ve sféře nelidské – posvátné, zázračné. Nevyslovitelné-posvátné, blaženost a rozhřešení stojí nejvýš, jsou tím, k čemu se spěje, po čem se touží; blaženost jako spočinutí, absolutní, nepochybné, rozhřešení jako cosi konečného, jako cíl. Poslední verš umocňuje celkovou nedořečenost, klamná tušení; závoj ukrývá, zatajuje, váže se k čistotě a neposkvrněnosti, zároveň k vznešenosti, ke království, ohraničuje a určuje svět sám pro sebe a ochraňuje (před viděním), a pak přijde dotknutí se (dotýkáme se konkrétního, pevného) tohoto skrytého, jenže ono dotknutí končí před závojem, a tak je vysloven naprostý paradox – dotýkané zůstává nedotknutelným; slyšené neslyšeným: *a mlčíc zpívá?*

Tento jen zlehka načrtnutý oxymóron, kdy něco je a není zároveň, vyjadřující touhu proniknout a zároveň (dočasnou, nechtěnou) nenaplnitelnost této žádosti, se v Holanově poezii objevuje i na jiných místech. V básni *Náměsíčný* čteme:

Bleda účastí na květu jedovatém

lůna pluje.

Můj Bože, to je chvíle ta,

kdy za nějakým jménem jdu,

které se nejmenuje.

Hluboký a něžný tón, který je vyšší než

obličej rukou zastíněný.

Můj Bože, to je chvíle ta,

kdy zpívá za zpěvem

tón neslyšený.

Spí krásná přadlena a nahým divem

se v tělo strojí.

Můj Bože, to je chvíle ta,

*kdy chvění chvěje se a skrze prsty
okamžik lůny je trojí.*

*Jen slyš, ó Bože, kterak přestrašen jsem
odvahou všeho!
Křik pávů, skřípot dveří – – to je chvíle ta,
ta žízeň srdce
cudně úkladného.¹²⁰*

Tato báseň se přibližuje k modlitbě, na některých místech připomíná monolog k Bohu (až po výkřik v poslední strofě *Jen slyš, ó Bože, kterak přestrašen jsem / odvahou všeho!*); *to je chvíle ta* se podobá jakémusi minirefrénu opakujícímu se ve všech čtyřech strofách, tušíme za touto chvílí výjimečný okamžik, chvíli zázraku, divu, nevyslovitelná, a zároveň snahu básní – slovy – tuto chvíli zachytit, zvěčnit.¹²¹ Jít za jménem, které se nejmenuje; jít za něčím, pro co neznáme a nemáme pojmenování, co může existovat, ale zároveň nemusí, a pokud to existuje, je to nepojmenovatelné, přesto se to stává cílem, cílem lidského pohybu. A znovu se setkáváme s motivem neslyšeného zpěvu, jaký může být realizován jedině tichem, proto je neslyšeným, nepostihnutelným, vyjevuje se jako ticho za verši, jež právě čteme, jako tón, který se do zpěvu neměl jak dostat, nebyl jak vyjádřitelný (jedině takto paradoxně – slovem), ale přesto o jeho existenci kdesi pod, za, mimo víme. V kontextu Holanovy poezie nikoliv výjimečný je motiv *divu*, který je tady zhmotňován, pojí se s procesem vzniku (protože vznik jako takový znamená *div* a *zázrak*)

Z trojice ticho – mlčení – němota, se v Holanových básních zdá být právě němota tou nejzásadnější: v *Touze*¹²² čteme tyto verše: *Ted' jako sval porcelánu nehybná a nemá, / zatímco nevraživě patříš na svůj luk, / jen o vítr měj péči sluchu tvého téma – / a potom plač, plač! Přísný nárek věří na souzvuk.* Némota znamená neschopnost slov, jejich ztrátu, absolutní vytržení, bez možnosti promluvit, vyslovit se – zatímco mlčení vždy znamená v jistém smyslu proces (ať už negativní, nebo pozitivní), němota je zakotvena v bezčasu, v

¹²⁰ Vladimír Holan; *Náměsíčný*; tamtéž; str. 44

¹²¹ A. M. Píša ve svých recenzích Holanových prvních sbírek píše o základních opozicích vyjevujících se v jejich poetice, kterými podle něho jsou sen – bdění, harmonie – nesouzvuk a právě chvíle – věčnost, a to určitě nejen na rovině tematické, ale rovněž na rovině básně jako objektu, jenž promlouvá, a chvíle – reálné či imaginární – předcházející vzniku takové básně.

¹²² Vladimír Holan; *Touha*; *Jeskyně slov*; str. 43

zastavení, v nemožnosti pohybu (kdy pohyb není dost možné ani zvažovat); němota spíš než ve slova může vyústit ve výkřik (*Jej rozbít nemůžeš a křičet chceš, křičeti dokořán, / jenomže je to pramen němoty, / jenž počíná u tvých ran.*) anebo v pláč, v pláč vysvobození, neartikulovaný zvuk, nejčistší vyjádření emocionálního pohnutí; němota a pláč jako jediné dvě možné reakce na šílenství bolesti a smutku, jako jediné možnosti vyjádření, když žádné jiné nejsou a být nemůžou (*Přísný nářek věří na souzvuk*). V básni *Večere* –¹²³: *Večere přehnutý jak vína nalévání, / k němuž se vstává od stolu pro květinu a svíci, / večere oněmělý, večere bledolící / žádostí věšteb, zdání!* se kromě motivu němoty, respektive oněmění, objevuje již zmíněný motiv *přehnutí, ohybu*, tedy jakési vychýlení z normy, mimo zakoušenou skutečnost, mimo svoji přítomnost, přehnutí je nedokončeným pohybem, stavem „mezi“; úžasné připodobnění přehnutého večera k *vínu nalévání*, za nímž tušíme změnu; večer, jenž padl do němoty *žádostí věšteb*, večer, jenž se *zdá* být jako u vytržení; věštba odkazuje k magii a skrytosti, věštba jako neznámá síla řídící osud a žádost, jež vždy v sobě zahrnuje otázku po naplnění a zároveň strach z prázdnoty, v níž se naplnění může obrátit.

V *Údělu vyznání*¹²⁴ se ticho představuje jako atribut rovnováhy – v jistém smyslu tu tedy souvisí s dokonalostí: *Ta tichá rovnováha krve, v níž se někdo skrývá / a jiný dosud neobjevuje – / je zapuzeným vábením, je vábením, jež vzývá? / Vždy krajnost slouží nám a propast rozkazuje*. Krajnost a hloubka – krajnost jako extrémní poloha, postavení mimo, počátek i konec; hranice a propast znamená hloubku, nebezpečí, skrytost, tajemství, příkaz jdoucí od nás a příkaz jdoucí k nám. Pro Holana však není harmonie možná¹²⁵ – *Na obzoru své vůle chci teď zprohýbat / tvůj pohled na krajinu*. Nesoulad, okraje a propasti, nestabilita a nestálost – to je pro Holanovu poezii stavebním principem. Melodičnost a fragmentárnost zároveň, zprohýbaná syntax, genitivní metafory, vazby sloves, to vše k tomuto zprohýbání přispívá. V básni *Milenci*¹²⁶ se dialektika celku, splynutí, harmonie a částí, míjení, nesouladu pojí s tématem milostného: *Vy oba, zjevni z doteku a skryti k nárazu, / jste ještě v rovinách (a někde rokle zejí), / překrásné nohy obrazů / vás dosud obcházejí. // Vy oba, skryti z doteku a zjevni k nárazu, / jste ještě jeden (někde oba znějí), / naposled jeden večer, jedna růže přes vázu / se do vás vyklánějí. // Jak potom zoufajíce v sebe v celku nemíti, / jste do částí se křehce zchystali! – – – / Dvě zrcadla kdo ale doufá rozbíti / ve stejné krystaly?*

¹²³ Vladimír Holan; *Večere* –; tamtéž; str. 48

¹²⁴ Vladimír Holan; *Úděl vyznání*; tamtéž; str. 57

¹²⁵ Přemysl Blažiček; *Sebeuvědomění poezie. Nad básněmi V. Holana*; str. 46

¹²⁶ Vladimír Holan; *Milenci*; *Jeskyně slov*; str. 74

*Smáčejí štětec přízvuku do zlata chvění
z opačné zálohy posila dosud nevzatá,
leč zjasňující moje snění –
noc – tiše počatá*

*chutná svůj čirý příklon k barvě mého domýšlení.
Hledaje zářivé a přesné protivy
mám nyní, nalezenou, klásti pod víčka, jichž není,
a bdíti šíp na chvění tětivy?*

*Záruka příklonu by krásnou kořist přislíbila,
leč pak?: předčasné svítání všech svítání, co byla.
Ó krutá splnění, jež touhu vysvětlila,
ne! – – V temnotách děje, který květu odvykl a plodem dosud není,
na slastné vnuknutí mám němé odepření.¹²⁷*

Chvění zlata a motiv štětce připodobňují báseň k malířskému obrazu. Znovu se objevuje „pohyb mimo“, tentokrát však příklon, tedy přiblížení. *Domýšlení*, stejně jako štětec, přízvuk, snění, protivy, odkazuje k metapoetickému čtení této básně, v níž jedinou kulisu představuje noc stávající se časoprostorem zachycení chvíle velmi abstraktní smyslovosti. Dostáváme se přímo do esence atmosféry (právě počatá noc, sen, bdění, tvůrčí proces, barva zlata, tma...), jejíž účinek (i ji samou) není vlastně možné slovy postihnout, je neurčitá, nejednoznačná, v pohybu, ve *chvění*. Protikladnost, vyhocenost a mezi dvěma póly pohyb (od jedné *krajnosti* k druhé a zase nazpět, to je ono plynutí, onen proces metamorfózy odehrávající se mezi dvěma jasnými tvary, mezi dvěma spočinutími). Jsme svědky doznání básnickovy imaginace – ono *domýšlení* –, Holan básní zachycuje a předává abstraktní zkušenost. A pak je tu motiv šípu a tětivy (*Na šípu letícím žádalas, aby rozvíjel / tvou touhu, zkušenosti mladá – a byl to on, jenž o vítězství pěl / a zabil potřebného hada*¹²⁸); šíp se vztahuje k touze, tětiva k snaze o naplnění této touhy a nakonec kořist (zasažená oním šípem), jako splnění, jako

¹²⁷ Vladimír Holan; *Strpení*; tamtéž; str. 66

¹²⁸ Vladimír Holan; *Touha*; tamtéž; str. 43

naplnění. Příklon znamená lákání, pokušení, příslib, který do sebe potenciální dosažení touženého zahrnuje. Touha se může rovnat snu, iracionálně se zakotvuje v nejednoznačnosti, touhu není jak vyslovit, touha se v zásadě dá realizovat pouze mlčením (překrývaným možnými slovy), ale jako taková je nevyslovitelná; dosažením objektu touhy se ona sama ztrácí, stává se vysvětlenou, skutečnou, poznanou, přichází o svoje tajemství (jež bylo její hnací silou); nevyslovené se stává vysloveným, navíc touha směřuje vždy do budoucnosti, je příslibem, zatímco její splnění ji činí minulou, ztracenou (proto *předčasné svítání*); touha je také jakýmsi stavem „mezi“ – mezi nicotou a naplněním; je to pohyb od jednoho k druhému; ani květ, ani plod; „mezi“ je nepostihnutelné, je tím, co je právě v proměně, v procesu metamorfózy, co nemá tvar (*[...] mezi dva cedry touhy mé zavěs mne jako síť, / bych tě mohl kolébat*), pro co není slov.

Je pohádka (proč není?) ... o tobě...

*Že potají, chtíc kdysi na ples jít,
jsi půlnoc připouštěla k plaché podobě
těla, z níž úsvit jen smí pít,*

*že plody copů stráslas pod květy
rozvité tušením, jež ví,
jak mají ňadra sládnout do věty,
již někdo vysloví,*

*že kroky váhání zažehly v tobě jas,
jenž zvábil do koberce tmu.
Z nočního stínu v srdci svém nesoudilas
na lůnu rozumu.*

*Je pohádka... A právě proto snad,
že její skříň jsi otevřela, věř!...
uzřelas pak před sebou, nahou odtud, odevšad,
kterak bráněním samoty prorost se ve tvůj připravený šat*

Nahota znamená odkrytí, oproti šatu (rouchu); k šatu se spěje, k šatu je nutný skrytý děj (div, zázrak), být nahý a být v rouchu představuje dvě krajní polohy bytí. Ze své samoty (a obě sbírky jsou pohrouženy do samoty), do níž je uzavřena, zůstává dívka (dívka-báseň?) nevysvobozena; jediné, co do této samoty proniká, co ji prorůstá, je šípkový keř (prorůstá v *připravený šat*, který proto, tušíme, nebude nikdy oblečen). *Báseň* spojuje deziluzi, marnost, smutek s pohádkou, která je i není zároveň, z této ambivalentnosti vyrůstá silné napjetí, jako by bylo *něco* v nepořádku, jako by se uvnitř *něco* pokazilo, jako by určení nedošlo svého naplnění. S půlnocí (nejen) v pohádkách přichází magický čas, čas proměny, čas převtělení, čas *divů* dějících se v tajnosti (čas přeměn princezen a tajemných plesů) a čas milenců. Obraz plaché podoby těla (a víme již, že nahého) a tmy (a úsvitu, jež tuto tmu pije a jež znamená ukončení všeho tajného a skrytého) je naprosto ztišený, bez jediného rušivého elementu – zvuku. Plachost odkazuje k mladosti, k nezkušenosti, ke strachu, nepolapitelnosti (jako by celá báseň byla takto plachá). A pak plody a květy; motiv zralosti, připravenosti pro onu přeměnu (*připravený šat*); plod v sobě nese užitek a také možnost nového tvaru, květ je zase čistou krásou, zatím jen příslibem všech možností budoucího (věta, jež má být vyslovena). Toto vyslovení jako by mělo být realizací metamorfózy, která je tolik očekávána, tímto očekáváním je báseň (doposud) nasáknuta (*úsvit jen smí pít*); za oním vyslovením, *ňader*, jež *zlátnou do věty*, tušíme iniciaci, uvedení do neznámého; dochází zde k spojení básně (pohádky?) s milostným (a jako by ňadra znamenala slova, jejich sládnutí-zrání zase jejich hledání a přípravu, a nakonec věta, která je sestavením tvaru a její vyslovení-napsání realizací onoho tvaru). Zašifrovanost, tajemnost, nevyslovitelnost. Celek navíc znesnadňuje množství tří teček, deformace vazeb. Proměna, jež se (*kdysi*) neuskutečnila, šat, jenž nebyl oblečen, věta, jež nebyla vyslovena.

V básni *Perdita*¹³⁰ zaznívá tento verš: *Proč, proč tak nerozdělen a tak v částech, [...]*. Tedy vyslovení oxymóronu dávajícího spojením svých dvou protikladností dohromady celek, jak o tom píše Richterová, sice celek z podstaty ambivalentní, ale tato ambivalence není pro Holana v jeho prvních básních nijak zrušitelná, zacelitelná, zaoblená; Holan je veden touhou po celku, pevnosti a zároveň vědomím osudového rozložení, fragmentizace, rozpadání se

¹²⁹ Vladimír Holan; *Báseň*; tamtéž; str. 92

¹³⁰ Vladimír Holana; *Perdita*; tamtéž; str. 93

této pevnosti, jež je způsobováno neustálými proměnami, mizením tvarů (*Proč, proč, nenaslouchaje, zaklet v gesto kvílíš, / tam, kde bys proměnu měl mlčet tak, že sama zní? / Nemilujeme dost, nemilujíce příliš / hádanku mizení.*). Zároveň však právě tyto proměny (*tedy: jen odlučování a plynutí*), neustálá mizení, vytvářejí onen celkový tvar, svým způsobem zaplňují. A pak, to, co není schopné promluvit, to beze slov, to, co není samo sebe schopno vyjádřit, je zároveň to, co by promluvilo nejjistěji:

*Jen čtvrtou slohu této písně
k paměti navíjej
a sladčeji a méně přísně
ji tušením svým pěj.*

*Jen čtvrtou slohu, která hrá se
na samém krajíčku
smilování, že zdá se, zdá se
o struně malíčku.*

*Jen čtvrtou slohu, která – ne, ne!
A odpusť chvat a zkus
to písmo trochu roztřesené
(jel právě kolem vůz).*

— — — — —

— — — — —

— — — — —

— — — — — ¹³¹

Nahlížíme *dovnitř* básně, mlčením přímo realizované. Jedině poslední strofa – právě ta beze slov, nepromlouvající (a celá báseň je uvedena jako píseň, jako hudba – *Kameni, přicházíš...* je rozhodně, co se týče tématu, nejhudebnější sbírkou ze všech) se stává tou, která se má navíjet k paměti, a být tak její součástí, vzpomínkou a přejít do vědomí, jako ta hlavní, nejpodstatnější, nejsdělnější, a proto vyšší těch předešlých, slovem zaznamenaných,

¹³¹ Vladimír Holan; *Vyznání lásky*; tamtéž; str. 149

vyslovených. A má být zpívána jen tušením (mlčení, ticho, *nejvíc němé místo v představě* bezprostředně souvisí s tušením, s nejasnými pravdami, zatímco poznání souvisí se slovy); slova jsou přísná, protože mají pevný tvar, neznají ono tušení, ale právě jen poznání... Vyznání lásky v roztřesení (chvění a chvat). *Touha chce náznak jen. Ty lásko doslovné. [...] / Láska chce náznak jen. Ty vášni doslovné*¹³².

¹³² Vladimír Holan; *Oboje*; tamtéž; str. 174

4. Závěr

V této práci jsem vycházela z předpokladu, že báseň je založena na verbalitě, na slovech (i když na příkladu Holanovy básně *Vyznání lásky* lze dobře ukázat, že poezie může být realizována přímo mlčením) – vyjádřit básní ticho, nebo jej tematizovat, je ze své podstaty oxymóron, proto Richterová píše, že Holanova a Halasova poezie z oxymóronu vyrůstá, oxymóron se zakořeňuje v samém jejím základě, na úplném počátku jejího vzniku; mlčení a ticho nefunguje nikdy, ani u jednoho z básníků, jako ono „prázdné slovo“, protože, jak explicitně vyjádřila Vaňková, i prázdnota v uměleckém díle nese význam, i prázdnota v sobě ukrývá určité sdělení. Proniknout k mlčení a k tichu obou básníků se proto opravdu zdá být díky založení jejich poezie stejně klíčové jako proniknutí k jejím slovům. Pokusila jsem se spojit obě cesty, spojit mlčení (ticho) a řeč (slova). A ukázat při tom nepopiratelnou svázanost těchto dvou sfér, protože jednu bez druhé by nebylo možné uvažovat.

Vaňková ve své monografii konkrétně vymezila „triádu“ mlčení – ticho – němota. Rozdíl mezi tichem a mlčením se vyjevuje na několika úrovních. Ticho vystupuje ve vztahu k mlčení primárně jako jeho vnější projev. V sémantice slova mlčet je obsažena přítomnost řeči, slov; sloveso mlčet, samozřejmě velmi zjednodušeně, v první řadě znamená opozici k slovesu mluvit, mlčení má v sobě rovněž obsaženou procesualnost (*mlčet* oproti spojení *být v tichu*). Nebývá nikdy procesem dokonalým, konečným, ale pouhým předstupněm k něčemu dalšímu, novému. Tím se liší od ticha, i přesto, že obzvláště přídavná jména a adjektiva utvořená od „ticha“ a od „mlčení“ často významově splývají. Ticho možná není ani stav, je v něm cosi fatálního, co je úzce spjaté se smrtí, s tmou a s absolutnem, ticho zachvacuje a proniká, nesouvisí bezprostředně se slovy. Oboje, ticho i mlčení, může nabývat jak negativní tak pozitivní konotace. Třetí stupeň, němota, podle Vaňkové nedovoluje slova vůbec použít, Vojvodík zase v souvislosti s němotou mluví o vytržení, o nedobrovolné ztrátě slov, jako o reakci na nějakou extrémní zkušenost. V Halasově poezii není němota zastoupena vůbec, a to vypovídá o Halasově chápání řeči jako centra (i když více než ambivalentního). Halas slova odmítá, opovrhne jimi, ničí je (ať už na rovině tematické nebo formální), ale zároveň bez nich existovat nemůže. Nejčastěji z jeho poezie „zní“ mlčení a pak ticho jako onen vnější důsledek mlčení, nebo ticho stojící nad člověkem, absolutní, všezahrnující, bez možnosti vysvobození – ticho smrti, jež představuje nadlidskou, člověka přesahující úroveň.

Mlčení, ztišení na rovině motivické ani u Halase ani u Holana nefunguje primárně jako stylotvorný prostředek, jako náznak nějaké změny, zmlknutí, jež má vyjádřit například

vypjatou emoci, extrémní prožitek nevyjádřitelný dost dobře slovy. Takto totiž fungují prostředky na rovině formální, grafické – u Holana se nejčastěji jedná o zmlknutí naznačené třemi tečkami, o přerývání pomlček, o otazníky, po nichž nenásledují odpovědi (a spolu s tím množstvím vykřičníků-výkřiků), o úmyslné zaměňování slovesných vazeb, o syntaktický „rozpad“ jednotlivých veršů, u Halase se zmlknutí projevuje kladením plnovýznamových slov za sebou (nevětné výpovědi bez interpunkčních znamének), anakoluty, destrukcí a „ponížením“ jazyka, asonancemi. Takto vedená práce s jazykem se vztahuje k touze básní vyjádřit nevyjádřitelné, nebo vyjádřit se beze zbytku, tak aby slova dokonale vystihla podstatu toho, co má být sděleno (a tak, u Halase, i k zpochybnění básně samé, její „výpovědní hodnoty“). Rozrušením něčeho konvenčně daného se přiblížit k tomu, co se skrývá někde uvnitř, nebo úplně mimo to.

Holan k nevyslovitelnému (vztahů, jevů, světa, vesmíru, všeho, co nedokážou prostředky řeči zachytit, pojmenovat a vysvětlit, ale z čím máme zkušenost – tušenou, představovanou, touženou, nebo reálnou) svou poezií (uvnitř své poezie) poukazuje – pokouší se vyjádřit to, co se skrývá a před čím nám nezbyvá než mlčet – a to prostřednictvím komplikovaných obrazů umožňujících vyslovit to, co je „obyčejným“ jazykem nevyslovitelné. Vaňková píše, že Holanovo mlčení má „poukazovat ke skutečnostem nevyslovitelným, k *mystickému*“.¹³³ Tak se jistě může stát, že slova (uvržená do extrémních vztahů) ke čtenáři nepromlouvají, že zamlčují, že „jejich smysl zůstává ukrytý v nich samých“.¹³⁴ Nevyjádřitelnost a nesdělitelnost nebývá v raných Holanových sbírkách příliš explicitně (tak jako všechno je v nich zašifrované, jen tušené) tematizovaná – na rozdíl od sbírek Halasových –, tušíme ji ale za slovy, za rozehranými vztahy, za básní jako takovou, za oxymórními spojeními, za paradoxy, na jejichž vztazích je Holanova i Halasova poezie založena.

Zatímco Holanovy protiklady, jak je vystihuje Richterová, v básních „víří“, prostupují se, postupně se z veršů vyjevují, ty Halasovy jsou ostré, jeho poezií je vedena neúprosná linka, výrazně oddělující jednotlivé póly oxymóronů, nepřekročitelná hranice mezi slovem a mlčením (neznačená to však, že by mlčení bylo vždy hodnotou stojící nad slovy, mlčení vystupuje jako sice jediná možná, ale často nikoliv žádaná odpověď nedůvěryhodným slovům).

¹³³ Irena Vaňková; *Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře*; str. 229

¹³⁴ Josef Vojvodík; *Povrch, skrytost, ambivalence*; str. 112

Halasova slova se zdají být obnažená, nahá, jeho poezie je vedena touhou nalézt, ukázat a vyjádřit jejich podstatu, proniknout až k jejich pro vnější svět již skryté dřeni. Halasův básnický slovník není rozsáhlý, neustále se navrácí k několika svým „erbovním“ slovům, která jako by se mu staly osudovými. Holan oproti tomu obléká svá slova v roucha, z přaden a z látek, které sám utkává; jeho slova se neobnažují, ale naopak zahalují, ukrývají a zatajují. A toto nové zacházení se slovy je u obou dvou básníků vedeno vědomím nedostatečnosti slov, tak, jak jsme zvyklí je konvenčně používat, a současně touhou proniknout k tajemství, ke skrytým, zamlženým, (zatím) nejasným pravdám.

Halasův básnický svět je otevřen „dokořán“ – osudová nedořečenost, neuzavřenost, nezacelitelnost, otevřenost hmoty, těla, motiv úst. U Holana by se rovněž dalo uvažovat o jakémisi dokořán – tři tečky, hloubka, nedokončenost jednotlivých výpovědí (otázky bez odpovědí), ale na druhé straně jsou to právě „slova-artefakty“, zdánlivá (!) skulpturálnost a nehybnost, o které píše Vojvodík, neproniknutelné vrstvy, které odkazují spíše k uzavřenosti, které nepromlouvají. Ale pokud se „dokořán“ spojí s „uzavřeností“ dostaneme se k již zmíněné citaci Vaňkové: „Jde o to vidět vše jako dokořán zavřený“.¹³⁵

Vaňková rozlišuje dva typy mlčení: gnoseologické a komunikační mlčení. Neschopnost vyjádřit a neschopnost sdělit. Obzvláště v poezii Halasově se vyjevují oba dva druhy mlčení, otázka sdělitelnosti v mnoha případech nabývá dokonce větší důležitosti než otázka vyjádřitelnosti (myslitelnosti), tak jako v básni *Předehra*, v jemné, intimní vizi, v křehkém tvaru i výrazu (i když nakonec ono nepředatelné prostřednictvím básně – paradoxně – předává a vyslovuje, emocionalitu lze zprostředkovat pouze silou jí samé – síla mlčenlivé lásky, mlčenlivá recipocita, síla smrti, její mlčenlivé sdílení – a čtenář se pak stává tím komu je předáno nepředatelné). U Holana je problematika komunikačního mlčení naopak upozaděna, v jeho poezii dominuje mlčení gnoseologické – ticho jako důsledek neschopnosti vyjádření. S otázkou myslitelnosti, existence vůbec (toho, co není řečí vyjádřitelné) souvisí i Holanovo poukazování k mystice, k posvátnu, k magii, k zázrakům a divům, jež prostupuje jeho poezií. S mystikou a posvátnem se pojí emocionalita – nikoliv rozumově poznatelné –, tedy to, co není z oboru předatelného, podobně jako smyslové vjemy (vůně, vizuální vzpomínka) – to vše se zakládá ve vlastní zkušenosti a ta není nikdy absolutně, bezesbytku vyslovitelná a tím zprostředkovatelná druhému. Holan ve svých básních konstruuje abstraktně-smyslové obrazy, vzpomínky, zhmotňuje smyslovost, jeho poezie je plná tíhy

¹³⁵ Irena Vaňková; *Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře*; str. 157

(těžkých slov), přesto ale emocionalitu do jisté míry potlačuje. Explicitní emocionální vyhrocenost patrná v Halasových básních do velké míry v těch Holanových vystupuje, projevuje se, na již zmíněné rovině interpunkce. Množství vykřičníků, otázek – výkřiky, nejednoznačnost, váhavost, umlknutí (právě ono zastavení se před něčím, co přesahuje), otázka implikuje žádost a žádost zase touhu...

Ambivalence mlčení se zakládá v jeho mnohoznačnosti. Ale Richterová na mlčení (respektive na ticho) nahlíží poněkud jinak. S víceznačností totiž v první řadě naopak spojuje řeč; ticho, na rozdíl od Vaňkové, považuje za čistou opozici k řeči, ticho má u ní jedinečnou kladnou povahu – ticho je způsob, jakým se navrátit do „přirozeného světa“ (i když jeho ambivalenci, která vyplývá z nemožnosti ticho vyslovit, a tak jej předat, také připouští). V souvislosti s tím Richterová píše, že v Halasově i v Holanově poezii hodnota ticha převyšuje hodnotu řeči, slova. V Holanově poezii vyostřenost vztahů mezi slovy a mlčením není tolik silná a není tou ústřední rovinou, k níž by se ticho a mlčení vztahovalo, i když: *Neb oním, co by promluvilo nejjistěji, toť nejvíc němé místo v představě*¹³⁶. U Halase toto tvrzení tak docela neplatí, protože slova mu jsou, i přes jejich explicitní odmítnutí, i přes ticho, jehož existence si je básník bolestně vědom, a které zní spolu se slovy vždy, centrem; ticho a mlčení představují často jediné východisko, ne vždy však hodnotu – tou by mohly být jedinečně dokonale sdělující slova, uchováující to, co je „vnitřní“, podstatu, i na povrchu. Mlčení je u Halase výsledkem boje mezi touhou vyslovit se a nemožností to učinit. A vědomí neschopnosti vyslovit se dává podobu poezii samé (a z toho pramení silný metapoetický aspekt) – neustálé pokusy onu touhu po vyslovení naplnit a neustále nové a nové nezdary a nové pokusy, nezmírající snažení; ticho, které z této nemožnosti logicky vyplývá, představuje jedinou alternativu k nepostačujícím slovům. O to silnější a bolestnější je vědomí rozporuplnosti tohoto nástroje (nástroje-řeči). Proto nakonec neslyšný zpěv, tichá píseň, ono ticho za veršem, tón, jenž má z básně (paradoxně) zaznít (ve čtenáři).

¹³⁶ Vladimír Holan; *Oblouk, Jeskyně slov*; str. 95

5. Seznam použité literatury

Prameny:

- Halas, František; *Kohout plaší smrt*; in *Básně*; Praha 1957
- Halas, František; *Sepie*; in *Básně*; Praha 1957
- Halas, František; *Tvář*; in *Básně*; Praha 1957
- Holan, Vladimír; *Kamení, přicházíš*; in *Jeskyně slov*; Praha 1965
- Holan, Vladimír; *Oblouk*; in *Jeskyně slov*; Praha 1965
- Holan, Vladimír; *Triumf smrti*; in *Jeskyně slov*; Praha 1965
- Holan, Vladimír; *Vanutí*; in *Jeskyně slov*; Praha 1965
- Richterová, Sylvie; *Slova a ticho*; Praha 1991
- Vaňková, Irena; *MLčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře*; Praha 1996
- Vojvodík, Josef; *Povrch, skrytost, ambivalence*; Praha 2008

Sekundární literatura:

- Blažíček, Přemysl; *Sebeuvědomění poezie*; Pardubice 1991; str. 1 – 49
- Červenka, Miroslav; *Stylistika Halasových variant*; in *Struktura a smysl literárního díla*; Praha 1966; str. 160 – 179
- Homolková, Milada; *Vyjádření o jazyce a řeči v publicistických projevech F. Halase*; in *Naše řeč, ročník 66 (1983), číslo 5*, str. 225-235
- Hora, Josef; *Poezie a život*; Praha 1959
- Justl, Vladimír; *Holaniana*; Praha 2010; str. 49 – 73
- Kožmín, Zdeněk; *František Halas*; in *Interpretace básní*; Brno 1997; 61 – 69
- Kožmín, Zdeněk; *Halasův prostor*; in *Studie a kritiky*; Praha 1995; str. 161 – 166
- Kundera, Ludvík; *František Halas. O životě a díle*; Brno 1999
- Opelík, Jiří; *Holanovské nápovědy*; Praha 2004; str. 7 – 29
- Pešat, Zdeněk; *Poezie Františka Halase*; in *Dialogy s poezií*; Praha 1985; str. 63 – 100
- Píša, A. M.; *Třicátá léta. Kritiky a statí*; Praha 1971
- Richterová Sylvie; *Místo domova*; Praha 2004
- Richterová Sylvie; *Polyfonie poezie Vladimíra Holana*; in *Ticho a smích*; Praha 1997; str. 151-165

